

ŒUVRES

DE

ENNIUS QUIRINUS

VISCONTI.

MUSÉE

PIE-CLÉMENTIN

Tome Deuxième.

MILAN,

Chez J. P. Giegler, Libraire.

1819.

MILAN,

De l'Imprimerie et Fonderie
de Jean-Joseph Destefanis,
à *S. Zeno*, *N.°* 534.

PRÉFACE

DE L'AUTEUR.

Nous n'avons que très-peu d'objets sur lesquels nous devions donner des éclaircissemens à nos lecteurs, en commençant ce volume. Le plan de l'ouvrage, et la classification des monumens, sont précisement les mêmes que ceux que nous avons déjà indiqués dans la préface du premier tome. Cependant les morceaux nouvellement acquis, pendant la publication de ce volume, par les ordres du Souverain Pontife régnant, pour accroître les précieuses richesses de son Musée, offrant de nouveaux sujets, qui eussent dû, suivant l'ordre que nous avons établi, avoir leur place dans la première partie, nous les avons ajoutés dans l'appendice, à la classe des Divinités, comme nous les avons indiqués dans la préface même.

Les lecteurs n'apercevront aucune différence dans le style, ni dans la manière dont ces sujets sont traités, quoique le rédacteur soit changé.

Le nom de Jean-Baptiste Visconti, mon

père, que la mort nous enlève, sera toujours cher aux amans des beaux-arts, par le zèle, par l'habileté, et par le généreux désintéressement avec lequel il a secondé la munificence de deux Pontifes dans la vaste entreprise qu'ils avaient formée, en projettant cette riche collection que nous publions aujourd'hui. Accablé par des maladies et par ses travaux, plus que par l'âge, quand on commença l'édition des monumens du Vatican, il n'était plus en état de s'occuper de la rédaction de leur explication, et ne pouvait y contribuer qu'en y attachant son nom. J'avoue qu'ayant employé seul tous mes soins dans ce travail, je le poursuivrai sans apporter aucun changement dans sa méthode; ainsi sous ce rapport l'ouvrage ne paraîtra pas sortir de plusieurs mains. Je crains seulement que le public ne puisse y trouver la seule différence par laquelle j'eusse desiré qu'il distinguât ce volume du précédent; c'est-à-dire, qu'il ne s'aperçoive pas que les sujets y seront traités plus savamment. Quelques efforts que j'aye fait pour arriver à ce but, je ne puis me flatter que mes progrès dans l'érudition, par une étude, trop interrompue malgré moi pendant ces

deux dernières années, soient suffisans pour rendre ce second volume supérieur au premier.

Je me suis permis d'introduire quelquefois dans les notes de courtes digressions, dans l'intention de mieux interpréter les monumens, ou d'expliquer le sens de quelque expression d'un ancien auteur, ou enfin de relever quelque équivoque d'écrivains modernes. L'utilité de ces discussions étant incontestable, je me flatte que mes lecteurs ne porteront pas la rigueur au point d'exiger qu'elles ayent toujours une connexion absolue avec mes sujets.

J'ai dit que l'utilité de pareilles remarques ne peut être contredite ; sans m'inquieter de l'opinion de quelques-uns qui voudraient diminuer l'importance des études auxquelles se livrent les antiquaires. L'érudition archéologique ne s'acquérant que par la connaissance des langues mortes, qui offrent des difficultés presque insurmontables pour la plus grande partie des savans modernes, ceux-ci prennent à-tâche de la décrier, comme fait le renard, dans la fable d'Esope, en dédaignant les raisins qu'il ne peut atteindre.

Je ne passerai pas le temps à réfuter ici

ex professo *leurs argumens frivoles ; je ferai seulement remarquer que l'on peut raisonablement appliquer aux connaissances des antiquités, comparées avec les fastes des nations, la réflexion que Plutarque a placée à la tête de ses Vies ; savoir : que l'on apprendrait bien mieux à connaître les grands hommes, si au lieu de les étudier dans les histoires générales, on les étudiait dans leurs moindres actions, par les apophtegmes, et par les anecdotes de leur vie privée, qui font découvrir leur caractère plus que le récit des batailles, ou le tableau des grands traités de paix.*

La science des antiquités nous fait connaître en détail, avec toutes leurs particularités, les moeurs, les passions, les usages, les rits, les opinions, les arts, les religions, les mémoires, les traditions, et les sciences des peuples anciens ; la valeur, l'emploi, les qualités de beaucoup de productions naturelles, et les régions où elles se trouvent. Par ce moyen elle nous achemine à une connaissance plus exacte et plus vaste de l'histoire de l'homme, du monde, de la société, que tout ce que nous enseignerait l'histoire civile ; ce qui la fait appeler le précepteur universel, dont le mé-

rite ne peut être contesté, d'autant plus qu'elle est de toutes nos connaissances la plus facile et la plus prompte à acquérir.

Cette étude des antiquités est en outre très-intimement liée avec une savante intelligence des auteurs classiques grecs et latins, que l'on doit considérer comme autant de flambeaux qui répandent perpétuellement la lumière dans la véritable route des sciences et des lettres de tous les siècles; jusqu'à ce qu'il sorte de l'espace immense du temps qui s'avance, et de la révolution des choses, un autre peuple assez heureusement formé par le destin, pour devenir à son tour le guide et l'honneur du genre humain, comme le fut le peuple Grec. Alors les monumens de ce peuple pourront faire oublier ce que nous admirons dans les anciens: un tel événement ne peut, sous aucun rapport, être prévu en élévant sa pensée dans l'étendue qu'offre l'avenir, autant que l'esprit humain peut se flatter de pénétrer par des conjectures et des probabilités.

La corruption qui s'est introduite dans les lettres accuse déjà notre siècle de sa négligence pour la lecture des classiques. Les sciences qui fleurissent actuellement ne peuvent même, à cet égard, rassurer nos des-

cendans contre les atteintes de la barbarie, puisqu'elles sont encore exposées à se soumettre à de frivoles subtilités, et à s'éloigner par-là des objets essentiels qui devraient les diriger (1). *Pour régler convenablement leur marche, il n'est rien de plus utile que la lecture des anciens auteurs. C'est par une conséquence sensible de la plus parfaite direction dans l'étude des choses savantes que nous avons pu recueillir des fruits inappréciables, et en grand nombre, d'une masse de connaissances beaucoup moindre. Nous sommes plus avancés dans la physique, et nous sommes moins robustes et moins sains que les anciens; nous avons fait des progrès en morale, et c'est aux anciens que nous devons les chef-d'œuvres de législation; nous avons découvert un monde nouveau, et ils possédaient plus d'or, peut-être, plus de commodités, et même des plaisirs qui nous sont inconnus; la sphère de nos sciences s'est aggrandie, et nous leur sommes restés inférieurs dans les lettres et dans les arts.*

Mais laissons de côté ces discussions qui

(1) *Andrès*: Dell' origine, de' progressi e dello stato attuale d' ogni letteratura, tome I, chap. 16, p. 492.

seront superflues pour de véritables hommes de lettres et, peut-être, vaines pour les tartuffes en littérature. Je dois prévenir mes lecteurs, que ce volume contient le reste des statues qui appartiennent à la classe des Divinités payennes, et qu'elles ont été distribuées dans cet ordre. On commence par les Divinités des enfers, qui suivent celles du ciel, de la mer et de la terre, déjà publiées dans le premier volume. Viennent ensuite les Divinités qui furent, selon les payens eux-mêmes, transportées au ciel par l'apothéose, la religion ayant appelé quelques mortels au rang des Dieux, à cause de leurs actions merveilleuses, ou de leurs utiles invention, comme Esculape, Hercule, etc. Après sont rangées les Divinités créés, pour ainsi dire, par le génie des langues, qui en employant quelques noms abstraits, lesquels servaient à désigner les qualités des hommes, des choses, des accidens, comme la Pudeur, l'Eternité, la Victoire etc., ont fourni aux poëtes l'idée de les personnifier et à la superstition, celle de les diviniser. Après celles-ci sont les Déités étrangères (Peregrini Dii) *appelées ainsi par les anciens, parce qu'elles ne s'introduisirent que tard dans la supersti-*

tion grecque et latine, et qu'elles sont comme indépendantes de la mythologie grecque. Tels sont les Dieux venus de l'Égypte et de l'Orient. Notre Musée est plus riche de monumens d'Égypte qu'on ne pourrait se l'imaginer par le peu de statues égyptiennes rapportées dans ce volume. La raison est que l'on n'a pas pu les graver toutes, parce qu'elles n'étaient pas encore restaurées, et nous les donnerons dans les appendices, dont l'un, qui contient treize statues de différentes divinités, est ajouté à la série des Dieux étrangers, comme nous l'avons déjà indiqué.

Nous avons disposé à la suite des sujets qui appartiennent à l'histoire héroique, ceux qui sont liés avec l'histoire ancienne; c'est-à-dire, avec l'histoire grecque et celle des barbares; et finalement, ceux, en plus grand nombre, qui ont des rapports avec l'histoire romaine.

Il en sera exposé encore dans le troisième tome plusieurs de la même espèce, avec les statues qui appartiennent aux coûtumes des anciens, et avec les appendices pour toutes les classes qui sont insérées dans le présent volume.

Avant cependant de publier le complé-

ment des statues, le quatrième servira de Parergon *qui contiendra une grande partie des bas-reliefs du Musée. Il me paraît que le public désire jouir de cette édition avec quelque impatience, parce que ces sujets sont plus étendus, plus érudits que ne peuvent l'être la plupart des statues. Cette transposition n'apportera aucun désordre dans l'ouvrage, d'autant plus qu'elle a été prévenue par un exemple estimable dans la belle édition des antiquités d'Herculanum, où les bronzes sont mêlés aux peintures avec une piquante variété.*

M. Louis Mirri, éditeur de notre Musée Pie-Clémentin, n'épargne ni soins, ni dépenses, pour bien mériter des amateurs de l'antiquité et des arts du dessin. Il a cherché à rendre les gravures de ce volume bien supérieures par leur exactitude, par leur fini, et par le goût, à celles du premier tome : et s'étant aperçu que quelques-unes des premières gravures, qui ont vu le jour, ne donnaient pas une idée assez juste de la beauté des originaux, il a chargé M. L. Cunego, qui passe à bon droit pour un des meilleurs graveurs de l'Italie, de refaire quelques planches, lesquelles seront distribuées gratis aux souscripteurs,

et à tous ceux qui ont déjà acheté le premier volume. Il espère pouvoir par-là offrir aux amateurs une édition digne des monumens admirables qu'elle renferme, et donner en même temps une preuve de sa reconnaissance envers un public éclairé qui s'est empressé de lui enlever le grand nombre d'exemplaires qu'il avait fait de cet ouvrage.

Il me reste à present à parler de la perspective qui précède cette préface, représentant la magnifique porte de la Rotonde du Musée Pie. C'est ainsi que l'éditeur remplit l'engagement qu'il a pris de donner, avec les monumens de l'art qui se conservent dans le Musée, les plans, les coupes, et les principaux points de vue de ce grand édifice, que sa noble architecture rend digne de rassembler les chefs-d'œuvres des arts anciens.

Cette grande porte de la Salle, en forme de croix grecque, qui est la première sur l'escalier qui conduit de la bibliothèque du Vatican au Musée (1), donne entrée, comme nous l'avons dit, à la Rotonde. Les pieds-

(1) *V. le plan qui précède la préface du premier tome.*

droits sont faits d'un très-beau granit rouge, et appartînrent à un ancien édifice, élevé dans le champ de Mars, près de la région moderne appelée Parione. *Les topographes romains ont cru que cet édifice pouvait être les thermes de Néron. Ces pieds-droits transportés dans le magasin de la Basilique du Vatican, n'avaient point encore été employés nulle part jusqu'à ce qu'on eut trouvé à les placer à un monument utile, et peut-être aussi majestueux que l'était l'édifice ancien. Ce superbe granit rouge, dont ils sont formés, est très-remarquable par d'assez grandes taches de basalte que l'on y voit repandues, et qui ont excité la curiosité et l'attention de plusieurs litographes. Leur proportion et leur forme sont attiques.*

La grande corniche dorique à dentelure, dont la frise et l'architrave couronnent tout le tour de cette Salle, saille aussi sur cette belle porte, mais elle est d'une matière plus précieuse. La frise est de granit rouge, et on y lit en lettres majuscles dorées

MVSEVM PIVM:

le reste est de beau marbre blanc de Luni, sculpté avec beaucoup d'élégance et de finesse.

Des deux côtés de la porte, il y a dans la corniche deux ressauts, lesquels sont ornés, sur la frise, de trygliphes de métal doré. Ils soutiennent deux grands vases également de granit rouge. Au milieu s'élève un timpan demi-circulaire, dans lequel est placé un beau fragment de bas-relief, représentant un de ces combats de bêtes féroces qui formaient les spectacles sanglans dont Rome s'amusait. Dans le volume qui renfermera les bas-reliefs on fixera l'attention sur ce qui mérite d'être remarqué dans ce morceau de sculpture.

Les deux ressauts placés aux côtés de la porte, posent sur deux beaux supports, au lieu de colonnes doriques. Ces supports sont formés d'un tronçon de colonne, de granit rouge, avec sa base sculptée très-légèrement, établie sur une plinthe et un socle. Cette colonne tronquée est enrichie à sa partie supérieure par une espèce de cimaise de métal doré. Dessus sont élévés deux colosses, aussi de granit rouge oriental, qui représentent deux Agatademons, ou deux bons Génies égyptiens, que l'empereur Adrien avait, peut-être, fait placer à l'entrée du Canope dans sa fameuse Villa *de Tivoli. On peut en voir la*

description dans ce volume, plan. XVIII. Je ferai remarquer que les Égyptiens en inventant ces espèces de Cariatides, leur conservèrent un usage qui leur était propre; celui, au rapport de Pomponius Mela (1), *que, contre la coûtume des autres peuples, les hommes devaient soutenir les fardeaux sur leur tête, et les femmes sur les épaules. Le vase que soutiennent ces deux figures a été depuis orné de feuillages en métal doré, pour lui donner plus de grace. Sur le vase est posée une sommité de colonne avec son gorgerin, terminée par le chapiteau dorique sculpté avec autant d'habileté que tout le reste, et elles soutiennent la saillie que fait en cet endroit la grande corniche.*

Je ne fatiguerai pas plus long-temps le lecteur, et me bornerai à le prévenir d'une erreur échappée dans le premier volume, page 24, *note* (1), *où l'abréviation* TRICHIL *d'une inscription ancienne doit s'entendre absolument par* Trichila, *au lieu de Triclinium, comme je l'ai annoncé sans trop de réflexion.*

(1) *Pomponio Mela*, De situ orbis, *liv. I, chap.* 9, *Nymphodor. apud Schol. Sophocl. Oedip. Colon.* v. 350.



STATUES

DU

MUSÉE PIE-CLEMENTIN.

I.re PLANCHE.

Pluton *.

Aux divinités du ciel, des mers et de la terre, dont nous avons parlé dans le premier volume, nous ferons succeder celles des enfers; c'est-à-dire, le Jupiter du Styx, le Jupiter Souterrain (1), le Jupiter Dis, plus connu sous le nom de Pluton, ou le dieu riche, ce que signifie le nom Dis, qui se rapporte à la parole latine *Dite*.

La majesté terrible de sa physionomie farouche

* Haut cinq palmes trois onces; avec la plinthe six palmes.

(1) Pluton est appelé Jupiter Souterrain par Homère, *Il.* I, v. 457. Et dans Hesichius, v. Ζεὺς. Ζεὺς καταχθόνος, *Jupiter Souterrain.*

ton a été regardé comme le dieu des morts; parce que ce fut un usage très-ancien que d'ensevelir les corps dans des cavernes, ou dans toutes les excavations souterraines, sans doute pour dérober aux yeux ces témoignages de notre fragilité, qui choquent nos sens, et attristent l'ame.

Le Cerbère qui est à ses pieds, offre la figure d'un chien à trois têtes, tel qu'on le voit sur tous les monumens, actuellement sous nos yeux; quoique les poëtes anciens, et les mythologues, l'ayent représenté sous des formes assez variées (1). Les descriptions les plus élégantes qui nous soient parvenues, ne manquent pas de parler des serpens qui environnent son triple col.

Ce qui surtout doit exciter l'intérêt d'un connaisseur habile, en voyant ce simulacre de Pluton, c'est d'y remarquer la ressemblance parfaite qu'il a avec les images de Sérapis. On peut lui confronter celle que donne Fabretti (2), celle de Cuper (3), très-ressemblante à notre figure, et que l'on voit sculptée en bas-relief sur un autel consacré à Sérapis. L'histoire ancienne et la mythologie nous instruisent sur

(1) V. Spanheim, *De praest., et usu numism.*, dissert. VI, où il décrit les différentes figures que les mythologues ont donné à Cerbère.

(2) *Inscript.*, ch. VI, n. 20.

(3) Dans *Harpocrâte*.

cette ressemblance. La théologie payenne nous apprend que chez les Égyptiens, le dieu des morts se nommait Sérapis (1); et nous lisons dans l'histoire, qu'il eut à Memphis un temple très-ancien, un autre à Racotis, dans l'endroit où fut bâtie la ville d'Alexandrie; et que ce fut précisement à cette époque que Sérapis fut connu. Elle nous apprend aussi que le culte de ce dieu se répandit davantage, lorsque le premier des Ptolomées, à cause d'un songe qu'il avait fait, ordonna le transport à Alexandrie d'un vieux simulacre de Jupiter Dis, ou des Enfers, qui était en très-grande vénération, depuis fort-long-temps, à Sinope, ville distinguée du Pont. Ce simulacre arrivé en Égypte, et que Cerbère, ainsi que le serpent, firent reconnaître pour Pluton, prit le nom de Sérapis ou Sarapis, divinité indigène et analogue au Pluton grec, avec lequel les Égyptiens se plurent à le confondre (2). C'était ce à quoi aspirait l'esprit national des Grecs,

(1) *Julian. imp.*, orat. IV.

(2) On verra toute cette narration dans Tacite, *Hist.*, liv. IV, ch. 23; Plutarque, dans le livre *De Iside et Osiride*, remarque à ce sujet, que cette divinité changea de nom en arrivant en Égypte: *Οὐ γὰρ ἐκεῖθεν οὕτως ὀνομαζόμενος ἧκεν, ἀλλ' εἰς Ἀλεξάνδρειαν κομισθεὶς τὸ παρ' Αἰγυπτίοις ὄνομα τοῦ Πλυτῶνος ἐκτήσατο, Σαραπιδος.* « Car elle ne vint pas de là (de Sinope) » avec ce nom; mais ayant été transférée à Alexandrie, » elle y reçut le nom de Sarapis que les Égyptiens don- » nent à Pluton. »

et ce qui en même temps convenait à la situation des Égyptiens. Les premiers jouissaient en voyant leur théologie s'introduire dans le culte de toutes les nations, et les seconds ne demandaient pas mieux que d'adopter les opinions religieuses de la nation dominante, sans toutefois abbandonner leurs rits, et en conservant, au moins, les noms déjà consacrés par leurs théogonies.

De ce moment, tous les peuples suivirent l'exemple que leur donnait Alexandrie, et le Pluton, ou Jupiter Dis de Sinopis, fut adoré par les Payens sous le nom de Sérapis. Telle fut l'origine de la renommées dont vint à jouir une divinité de l'Égypte, qui était restée presque inconnue jusqu'au règne d'Alexandre le Grand, et qui fut représentée avec une figure, avec des attributs, et des ornemens qui ne furent jamais en usage dans la religion des Égyptiens. Car la barbe, le *calathus*, l'habit tout-à-fait grec, sont des caractères qui ne devaient pas laisser le moindre doute parmi les modernes, que ces images eussent eu leur origine dans le royaume de Pont (1). Denis le géographe, qui était d'Alexandrie, reconnaît

(1) Cependant Jablonsky dans son *Pantheon Aegyptium*, liv. II, ch. 5, § 5; et liv. IV, ch. 3, § 12 et 15; veut en douter, et il y a été engagé par les étymologies. Il faut observer ici que celles du nom de Sérapis que les écrivains grecs ont répetés sont également incertaines.

en effet ce dieu pour le grand Jupiter de Sinope (1); et l'on en trouve fréquemment l'effigie sur les monnoies de cette ville, qui devint une colonie romaine (2). Je remarque encore que le boisseau, *modium*, se voit sur la tête de presque toutes les divinités asiatiques, comme le Jupiter Labradée de Milasium, la Junon de Samos, la Némesis de Smyrne, les Dianes de Perga et d'Éphèse. Soit que l'on veuille adopter l'opinion de Buonarroti, en prenant cet attribut pour un souvenir des colonnes qui étaient adorées dans les temps les plus reculés, à la place des simulacres humains, ou soit qu'on préfère de l'interpréter, avec les anciens, pour un symbole de l'abondance, dont ces dieux étaient regardés comme les dispensateurs, ce symbole, qui convient parfaitement à Jupiter Pluton, à Jupiter Dis, ou à Jupiter le riche de Sinopis, quelque soit l'interprétation que l'on veuille lui donner, ce symbole, dis-je, fera reconnaître un de ces ornemens appelés par Juvénal (3);

Asianorum vetera ornamenta Deorum.

En effet parmi tous les pompeux ornemens

---

(1) Dionis Perieges., v. 255,

Σινωπίταο Διὸς μεγάλοιο μέλαθρον.

» Le temple du grand Jupiter de Sinopes. »

(2) V. Vaillant, *Numi coloniar. in Hadriano*, t. I, p. 161.

(5) Sat. III, vers. 218.

dont on voit surchargées les têtes des figures égyptiennes, il n'y a rien qui ressemble au *modium* que l'on trouve aux anciennes divinités asiatiques (1). Ce qui rend invraisemblable l'opinion de quelques pères (2) de l'église, qui ayant supposé que le *modium* de Sérapis était une invention égyptienne, ont cru reconnaître dans des figures de ce dieu le patriarche Joseph, en appliquant ce symbole à l'abondance qu'il avait procurée à l'Égypte.

Quoique le travail de notre statue du Pluton, qui indique une époque où le culte de Sérapis avait réuni sur un même et seul objet les idée du polythéisme (3), annonce la déca-

---

(1) En observant cette origina des images de Sérapis, on voit se dissiper les incertitudes du comte de Caylus sur ce *calathus*, à propos duquel il a dit que *l'éclaircissement est plus à désirer qu'on ne le doit espérer. Recueil.*, t. III, pl. XV, n. 1.

(2) Ruffin, *Hist. eccl.*, liv. II.

(3) Toutes les statues de Pluton qui existent sont d'un ciseau médiocre, et laissent toutes une équivoque avec Sérapis. On trouve cependant son image sur plusieurs bas-reliefs qui représentent l'enlèvement de Proserpine. La seule tête de Pluton sans modium, et qui n'ait pas une physionomie qui conviene à Sérapis, se trouve placée parmi le grand nombre de raretés qui ont été déterrées, et dont jouit S. E. le prince Chigi dans le Laurentin. Le travail de cette tête est admirable; elle a dans ses traits une expression si terrible, et un tel désordre dans sa chevelure, qu'on y reconnaît sur-le-champ un Pluton. Elle devait être ajustée sur le torse,

dence des arts (1); cette figure est cependant estimable par son intégrité, et parce qu'elle représente, sans doute, l'image du Pluton de Sinope qui fut transportée à Alexandrie (2). En voyant sur les monnaies de tant de villes grecques-asiatiques la même figure assise avec Cerbère à ses pieds (3), en la retrouvant répétée, non-seulement sur des bas-reliefs, mais aussi des statues, comme celle du temple de Pozzuolo, qui est à present à Portici, et une autre, dans la ville Borghèse, à laquelle on a ajusté une tête sans barbe, qui ne fut pas la

---

qu'on suppose devoir être vêtu, ce qui, comme nous l'observerons par la suite, était une des particularités remarquées aux images de ce dieu.

(1) Le savant comte De-Luca possède à Rome une petite lame très-curieuse, sur laquelle on lit cette légende : ΕΙϹ ΘΕΟϹ ϹΕΡΑΠΙϹ : *Unus Deus Serapis.* Caylus, *Recueil*, t. IV, pl. 57, n. 5, parle d'une autre lame qui est analogue à la précedente. Je ne m'étendrai pas longuement sur ce sujet, parce qu'il ne présente rien d'obscur aux philologues, et parce que je devrai y revenir à propos de deux superbes bustes de Pluton Sérapis qui ornent le Musée Pie-Clémentin.

(2) Nous devons observer par amour de la vérité, que quelque probable que soit cette opinion, le Sérapis des médailles de Sinopis est cependant en pied. V. la description de Belley, sur l'ère de Sinope : *Mémoires de l'Acad. des Inscriptions*, tome XXII in-4.°, depuis 1752 à 1754. La belle petite statue de Sérapis en bronze qui est dans la galerie du grand duc de Florence, est aussi en pied et dans la même attitude.

(3) Vaillant, *Numismata Graeca Impp. passim.*

sienne, on peut conjecturer que l'original fut rendu célèbre par la vénération des peuples.

Nous apercevons cependant dans l'air du visage, je ne sais quelle expression farouche, quelque chose d'effrayant, que Winckelmann regarde comme un caractère propre à Pluton (1), auquel les Grecs ont souvent donné l'epithète *στυγερὸς* (2), *stygeros*, qui signifie *odieux*. C'est à l'amour qui attache l'homme à la vie que l'on peut attribuer l'origine de ce sentiment d'aversion que l'on eut dès-lors pour le dieu de la mort. De là les Grecs le considérèrent quelquefois comme une divinité nuisible, malfaisante, et le confondirent même avec l'Arimâne des Perses (3), que ces anciens partisans des deux Génies, regardaient comme le principe du mal.

L'inscription que l'on conserve dans le Mu-

(1) Winckelmann, *Storia delle arti del disegno*, l. V, ch. 1, § 28.

(2) Homère, *Il.* Ͽ. v. 268.

(3) *Ἀρειμανὴς ὁ Ἀΐδης παρὰ Πέρσαις.* « Arimâne » est Pluton chez les Perses. » Hésich. v. *Ἀρειμανης.* Diogène Laërce parlant des deux principes, dit: *τῷ μεν ὄνομα εἶναι Ζεὺς καὶ Ὀρομάσδης, τῷ δὲ Αδης καὶ Ἀρειμάνιος.* « Que l'un est (bon) celui qu'on appelle » Jupiter, ou Oromasde, l'autre (c'est-à-dire le méchant) » s'appelle Pluton, ou bien Arimâne. » Plutarque aussi, lorsqu'il raconte que la reine Amestris sacrifia à Pluton des victimes humaines, a voulu designer sous le nom de Pluton *Αδης* le mauvais principe, ou l'origine du mal, c'est-à-dire *Arimâne*.

sée Pie-Clémentin, et qui est consacrée à cette divinité malfaisante, est fort-curieuse, et nous croyons faire plaisir à nos lecteurs en la leur mettant sous les yeux (1).

Revenons à l'examen de notre figure. Il est à remarquer que les mains sont une restauration moderne: la droite devait tenir une patère, ou s'avancer sur le Cerbère, et la gauche soutenait une lance, ou un sceptre, tel qu'on

(1) D · ARIMANIO
AGRESTIVS · V · C
DEFENSOR
MAGISTER · ET
PATER · PATRVM
VOTI · C · D

c'est-à-dire: *Deo Arimanio Agrestius vir clarissimus defensor, magister et pater patrum voti compos dicavit.* Les titres de défenseur, de maître, ou de père des Augustales, sont des charges municipales; la première avait beaucoup de raprochement avec le rang de tribun du peuple de la république romaine, le titre de maître convenait à beaucoup de soins supérieurs dans les choses sacerdotales ou civiles. Enfin le nom de père des pères est particulier à des cérémonies Mitriaques. Ce nom provient, comme celui d'Arimâna, des superstitions persannes. Cette inscription doit être regardée comme très-rare, et il doit paraître fort-extraordinaire, que le nom de cette divinité odieuse chez les Perses, et qui est synonime d'*immonde*, tellement qu'on ne l'écrivait chez eux que comme un signe de reprobation, tracé en caractères différens, ait été dans l'occident invoqué par des voeux et honoré avec des autels. Voyés le très-savant livre de Thomas Hyde, *De religione Persarum.*

le voit ordinairement à Sérapis dans les monumens. Ce sceptre convient très-bien à Pluton, non-seulement comme roi de l'Erèbe, mais aussi comme chef des peuples (1). Les anciens ont souvent donné à ce sceptre une autre signification, et l'ont regardé comme un nilomètre, ou mesure de l'élévation des eaux du Nil, laquelle se déposait, selon la coûtume, dans le temple de Sérapis (2). Il nous reste à observer à présent quelques plantes, sculptées autour du *calathus*, et que le dessinateur n'a pas exprimées, parce qu'elles ne sont pas assez bien distinctes dans le marbre. Quoiqu'elles ne soient qu'indiquées en quelque sorte, nous y reconnaissons cependant des arbres qui portent le gland, dont les rapports avec Pluton ne sont pas bien connus. Néanmoins, en voyant constamment la figure de ces plantes repetées et sur le *calathus* d'un petit Pluton que possède le célèbre sculpteur Bartolomeo Cavaceppi, et sur celui qui orne la fin du chap. 1, liv. VI de la *Storia delle arti*, mes idées se sont portées vers le chêne vert, plante funéraire

---

(1) Un des noms de Pluton fut celui de Ἀγεσιλὰς ou Ἀγεσίλαος, qui signifie *chef*, ou qui *rassemble les peuples*; par la même raison le Dante a dit:

Tutti convengon qui d' ogni paese.

V. Callimaque, *Hymn. in lavacr. Palladis*, v. 130; et Spanhemius.

(2) Suidas, v. Σάραπις. Ruffin, *Hist. eccl.*, l. II.

et qui produit des glands. Cet arbre était rangé, comme le ciprès, parmi ceux destinés à orner les tombeaux ; il était de mauvais augure (1); d'où l'on peut croire qu'il fut consacré à Pluton, le dieu de l'empire des morts, qui passait pour une divinité malfaisante et funeste. Les anciens regardaient la yeuse comme un arbre triste et funèbre, non pas tant à cause de la couleur sombre de ses feuilles, que parce qu'il ne se parait jamais de fleurs, et qu'il paraissait ainsi peu sensible aux délices de la belle saison de l'année (2).

---

(1) Les églogues de Virgile, dans lesquelles on voit deux fois le chêne vert présenté comme de mauvais augure:

Sinistra cava praedixit ab ilice cornix.

Ecl. I et IX; et les vers du l. XI de l'*Enéide*, v. 849 et suiv., on y décrit un tombeau:

. . . . *Fuit ingens monte sub alto*
Regis Dercenni terreno ex aggere bustum
Antiqui Laurentis, opacaque ilice tectum,

cela qui prouve suffisamment ce que nous venons d'établir.

(2) Ces expressions sont de Pline, XVI, 25: *Non enim omnes (arbores) florent, et sunt TRISTES quaedam, quaeque non sentiant gaudia annorum, nam neque ILEX etc. ullo flore exhilaratur.* Par cette citation et par la précédente, on peut conclure que l'yuse etait une plante lugubre chez les anciens, quoiqu'on lise le contraire dans Macrobe, *Satur.* II, 16, peut-être est ce une erreur. Quand on dit que le chêne vert ne produit pas de fleurs, il faut entendre par-là qu'elles ne sont pas d'une couleur distincte du feuillage.

Le bas-relief très-rare qui dans notre gravure orne le piédestal de notre Pluton (planc. I *a*), est conservé dans notre Musée. Il fut trouvé sous-terre à Ostie, où Winckelmann l'avait vu. Il représente l'Amour et Psiché près du trône de Pluton et de Proserpine, fable si agréablement raccontée par L. Apulée. Le Pluton est très-ressemblant à notre statue, par son attitude, son habit, et dans ses attributs, excepté le *calathus* qu'il n'a pas sur la tête, quoique Winckelmann ait cru l'y avoir aperçu, peut-être parce qu'il ne se rappelait pas assez cette figure (1). L'habit, comme dans la statue, montre très-peu le nud, et fait allusion aux ténèbres, qui conviennent au dieu du Tartare, et qui, à cause de cela, a été représenté voilé dans une peinture ancienne (2); et c'est l'obscurité que vint son nom d'Αΐδης, *Aides*, dont le sens propre signifie *obscur*, *invisible*.

Observations de l'auteur, insérées dans le tome VII de l'édition de Rome.

J'ai suivi à la page 20 l'opinion commune que le Jupiter de Sinopis prit le nom de Sérapis lorsqu'il fut transporté en Égypte. Un fait rapporté par Diogène Laërce, semble con-

(1) Winckelmann, *Storia delle arti*, liv. V, ch. 1.

(2) Sur le tombeau des Nasons, où est la fable d'Alceste, pl. XXVI.

trarier cette opinion. Diogène ayant entendu dire qu'Alexandre, le conquérant de l'orient, se faisait adorer sous le nom de Bacchus: *et vous*, repondit-il, *faites de moi un Sérapis;* faisant ainsi allusion à Sinopis sa patrie, où l'on adorait Sérapis. Si le fait est vrai, Sérapis était jadis le nom de cette divinité du Pont. Jablonscky a pris le parti de le nier (*Panth. Aegypt.*, l. II, ch. 5, § 3); mais comme il n'a pu opposer à ce que rapporte Diogène Laërce que de très-faibles conjectures, fondées sur des étymologies très-incertaines, il est plus sur de convenir que le nom Sérapis était donné par les habitans de Sinopis à leurs principales divinités, et avouer que l'origine de ce nom est encore inconnue.

A la page 29, note (2), j'ai encore suivi l'opinion commune des antiquaires qui croyent qu'Hercule est représenté rendant à Admète son épouse Alceste ramenée des enfers, sur la peinture citée du tombeau des Nasons (pl.10): mais depuis, dans mon ouvrage sur les *Inscriptions Triopées*, p. 102 et 103, j'ai mieux expliqué cette peinture, qui représente, selon mon avis, les nôces d'Alcmène et de Rhadamante, célébrées dans les champs Elisées, en présence d'Alcide.

PLANCHE II.

Une Danaïde *.

Cette figure élégante et très-curieuse, fut trouvée sous les ruines de l'ancien Forum de Préneste. Nous avons parlé déjà de cette fouille féconde en morceaux rares d'antiquités (1), et dans la suite de cet ouvrage nous avons encore de nouvelles occasions d'en parler. Avant que je hazarde aucune espèce de conjecture sur cette belle statue, il est nécessaire que je la montre à mes lecteurs dépouillée de toutes les restaurations qu'on lui a faites; c'est-à-dire, dans l'état naturel dont on la tira du sein de la terre qui l'avait conservée, et avec les mutilations qu'elle présentait. On voyait une figure de femme sans bras, ni rien de ce qu'elle pouvait tenir, sans tête aussi; mais on avait trouvé à peu de distance une tête assez singulière, dont la proportion convenait tout-à-fait à la statue, et dont la qualité du marbre statuaire, est parfaitement conforme dans la tête et la figure. J'ai dit qu'elle était singulière à cause de l'expression de son regard

---

* Haut sept palmes et un quart; sans la plinthe six et trois quarts. Elle fut trouvée dans les ruines de l'ancien Forum de Préneste, dans le jardin des pères Doctrinaires de Palestrine.

(1) Tome I, pl. 6.

tout-à-fait neuve et très-signifiante. Ses yeux sont à demi-fermés, de manière que les paupières, supérieures et inférieures, sont presque rapprochées, sans cependant que la supérieure soit étendue comme si elle sommeillait; mais elles sont resserrées toutes deux, seulement comme si les yeux étaient oppressés par des pleurs abondantes (1). Le dos incliné, et le

(1) Ces yeux, demi-clos, sont bien différens de ceux de quelques statues volgairement appelées de style étrusque, qui semblent aussi avoir les yeux entre-ouverts; mais ceci n'est pas autre chose, qu'un style ou une manière de dessin de cette partie qui est particulière à la sculpture ancienne. Winckelmann (*Storia delle arti*, liv. III, ch. 3. § 4 et 5) an rapporte des exemples; il les appelle *stiacciati, tirati all' insù ed intagliati al medesimo livello del sopracciglio*. Dans notre statue au contraire, dont la travail est large et élégant, ces yeux sont ainsi formés pour leur donner une expression. Je fais remarquer ici, avec plaisir, cette particularité des manières antiques grecques ou étrusques, parce qu'elle sert à expliquer avec beaucoup de probabilité une fabla obscure recoutée par Strabon, et qui est indiquée par Licophron. Le premier dit, liv. VI, qu'on voyait dans la ville d'Héraclée une statue très-antique de Pallas (alle devait être du style que nous appelons étrusque), que l'on disait avoir été apportée de Troie, et qui avait les yeux demi-clos: on en donnait pour motif que quelques colons athéniens ayant massacré aux pieds du simulacre de la déesse les anciens babitants d'Héraclée qui s'etaient réfogiés près d'elle, la figure, pour ne pas voir cette horrible profanation de son sanctuaire, ferma les yeux et resta depuis toujours avec les paupières ainsi demicloses: Τῆς δὲ Τρώων κατοικίας τεκμήριον ποιοῦν-

défaut de tout vestige qui indiquât où les bras s'appuyaient, ont fait penser qu'elle soutenait quelque poids, ce que la situation de toutes les articulations inférieures rend encore plus vraisemblable. A une femme demi-nue, que son habit peut faire regarder comme une

---

ται τὸ τῆς Ἀθηνᾶς τῆς Ἰλιάδος ξόανον ἱδρύμενον αὐτόθι, ὅπερ καταμύσαι μυθεύουσιν ἀποσπωμένων τῶν ἱκετῶν ὑπὸ Ἰώνων τῶν ἑλόντων τὴν πόλιν . . ., δείκνυσθαι δὲ καὶ νῦν καταμῦον τὸ ξόανον. Ἰταμὸν μὲν οὖν καὶ τὸ οὕτω μυθεύειν, ὥστε μὴ μόνον καταμύσαι φαινόμενον, καθάπερ καὶ τὸ ἐν Ἰλίῳ ἀποστραφῆναι κατὰ τὸν Κασσάνδρας βιασμόν, ἀλλὰ καὶ καταμῦον δείκνυσθαι. « Ils apportent comme une » preuve qu'une colonie trojenne était venue à Héraclée, » la statue de Minerve Iliade qui y fut placée, et ils » racontaient cette fable, que la déesse ferma les yeux » lorsque les Ioniens, qui se rendirent maîtres de la » ville, poursuivirent ceux qui se réfugiaient dans le » temple .... ils ajoutent que la déesse se voit encore » avec les paupières baissées. C'est une grande témérité » vraiment que de mettre de telles fables en avant, au » lieu de se contenter de dire qu'il sembla que la sta- » tue ne fit qu'entrouvrir les yeux (comme on dit de » celle d'Ilion qui retourna le visage lorsque Cassandre » fut violée devant elle), mais en soutenant qu'on la » voit encore avec les yeux demi-clos. » L'observation que Winckelmann a faite sur cette manière affectée des yeux dans les sculptures des premiers temps, nous donne la clef de cette tradition populaire, qui loin de provenir, comme l'assure Strabon, d'une imposture trop hardie, dérivait seulement de ce que l'on voyait à la statue des yeux formés ainsi, mais qui dans le temps où l'art était parfait, ne parurent pas être sans signification, ou dénués de motifs.

nymphe, il ne peut convenir qu'une urne pour verser de l'eau; ainsi la restauration moderne lui donna une conque ou une coupe qui fut appuyée sur un tronc, pour lui donner de la solidité. Cependant par le travail des plis que l'on aperçoit encore à présent derrière le support, il est fort-aisé de reconnaître, que dans le morceau antique il n'y avait pas de tronc, et que pour cela le vase devait être de métal. Ce fut ainsi qu'on forma l'ensemble d'une nymphe pleurant, à-peu-près telle qu'elle avait pu sortir du ciseau du sculpteur ancien. Alors commença à se fonder, en l'observant, une nouvelle opinion, que cette belle figure de marbre n'était pas une nymphe, mais une des fameuses Danaïdes. La conque parut faire allusion au supplice auquel elles étaient condamnées dans les enfers, où elles sont occupées continuellement à remplir d'eau un vase qui est sans fond (1); et les pleurs semblèrent convenir aux remords de leur crime, et au tourment continuel de leur supplice. On pouvait aussi conjecturer que c'était une de ces nymphes qui versèrent tant de larmes à cause de la mort de Marsias, qu'elle donnèrent la naissance à un fleuve qui porta le nom de ce malheureux musicien (2): et il y avait appa-

(1) Nous parlerons plus longuement de cette fable dans l'explication des bas-reliefs de notre Musée.

(2) Ovide, *Metamorph.*, liv. V.

rence que cette figure ornait quelque fontaine : les feuillages bacchiques sculptés par le restaurateur sur le support du vase, ont rapport à cette idée. Mais le peu de vraisemblance que ce support pût servir à faire passer la conduite de l'eau, et la connaissance que nous avons qu'il existait de belles statues des Bélides dans un lieu le plus remarquable de Rome, c'est-à-dire dans le portique d'Apollon Palatin, me détermine à proposer cette dernière dénomination. On n'ignore pas avec quel soin les colonies et les municipes anciens imitaient dans leurs édifices publics, les situations, les dessins, les ornemens des *forum*, et des temples des Romains (1).

(1) On sait que les colonies avaient jusqu'à leur Capitole ; et à ce propos il est bon de rapporter une inscription qui fut trouvée aussi dans les fouilles qui eurent lieu à Faléron dans la Marche, par ordre du Souverain, et qui est conservée dans le Musée Pie-Clémentin. La voici :

IMP · CAESARE
TRAIANO · HADRIANO
AVG · III · COS
VIA · NOVA · STRATA · LAPIDE
PER · MEDIVM . FORVM · PECVAR
A · SVMMO · VICO · LONGO · AD
ARCVM · IVNCTVM · CAPITOLIO
EX · COLLATIONE · MANI · PRETII
POSSESSORVM · CIRCA · FORVM · ET · NE
GOTIANTIVM · ITEM · COLLEGIA · QVAE · AT
TINGVNT · EIDEM · FORO
IĪ · VIRATV · · · · · ·

Les cinquantes statues des petites filles de Bélus, filles de Danaüs, alternaient dans le portique Palatin, avec les belles colonnes africaines qui le soutenaient.

Tota (le portique) *erat in speciem Pœnis digesta columnis*
Inter quas Danai femina turba senis;

dit Properce (1), et à-peu-près de même Ovide (2):

Le très-savant abbé Morcelli, dans son excellent ouvrage *De stilo inscriptionum*, a cité cette pierre en expliquant la singularité de la syntaxe que l'on remarque vers la fin.

(1) Properce, II, el. 31, vers. 3.

(2) Ovid., *Trist.*, el. I; et *Art. am.*, liv. I, où il décrit les ornemens de ce beau portique:

Quaeque parare necem miseris patruelibus ausae
Belides et stricto stat ferus ense pater.

Nous voyons par ce distique qu'il y avait aussi un simulacre de Diane: même on peut induire d'un passage de Perse que les fils d'Egiste y étaient aussi représentés en bronze; son ancien Scoliaste nous l'assure expressement. Voici le passage de Perse où il se moque de l'opinion vulgaire que par le moyen des songes on apprenait de ces statues à connaître l'avenir, sat. II, v. 55:

Hinc illud subit ouro sacras quod ovato
Perducis facies; nam fratres inter ahenos
Somnia pituita qui purgatissima mittunt
Praecipui sunto, sitque illis ourea barba.

Ici ajoute le Scoliaste: *Acron tradit, quod in porticu Apollinis Palatini fuerunt Danaidum effigies, et contro eas sub divo totidem equestres filiorum Ægisthi. Ex his autem statuis quaedam dicebantur per somnum dare oracula.* Il est bon de prevenir que Broukhurius, au l. c. de

Ducor ad intonsi candida templa Dei
Signa peregrinis, ubi sunt alterna columnis
Belides, et stricto stat ferus ense pater.

Properce, argumenté mal de ce passage du Scoliaste que les Danaïdes *stabant habitu novarum nuptarum*; et Nardini fait encore pis, en décrivant le Palatin, lorsqu'il veut prouver avec Perse que ces statues étaient dorées : les vers du poete satirique prouvent tout le contraire ; car il suppose un superstitieux qui, pour se procurer des visions heureuses, veut faire dorer la barbe à quelques-unes de ces figures. Je fais remarquer les erreurs dans lesquelles sont tombés ces deux lettrés, afin d'engager ceux qui voudront avoir des idées justes de l'antiquité à lire les originaux classiques; lecture qui va devenir peu-à-peu moins familière, par le peu de goût que l'on commence à avoir pour l'étude des langues savantes. Je dois ajouter ici une chose qui se rapporte à la singulière coûtume qu'on avait de dorer, en signe d'action de graces, ou pour accomplir un vœu, une partie de quelque simulacre, par exemple la tête ou seulement la barbe, c'est une rare inscription en deux vers grecs, gravée sur la plinthe d'une petite statue d'Esculape trouvée dans la rue *de' Liutari* près du théâtre de Pompée, dans les fondemens de la maison qui appartient aux habiles imprimeurs Pagliarini. La voici telle qu'elle se voit sur le marbre qui est rompu dans quelques parties :

Ω ΣΩΤΗΡ ΑΣΚΛΗΠΙΕ . . . ΧΡΥΣΟΝ ΕΧΕΥΣΕΝ
. . ΝΟΣ ΥΠΕΡ ΤΕΚΝΩΝ ΓΙΛΟΥΙΟΥ ΕΥΞΑΜΕΝΟΣ

O Esculape sauveur . . . . etendit l'or
. . nus, d'après le vœu qu'il avait fait pour les fils de Gilvius.

Les mots qui manquent sont, peut-être, ΣΩ ΚΡΑΤΙ, c'est-à-dire *sur la tête* : et dans le vers suivant il pouvait y avoir un nom propre de deux syllabes, par e-

Il n'est donc pas hors de vraisemblance que les habitans de Préneste ayent orné les portiques de leur *forum*, qui servait aussi d'entrée au fameux temple de la Fortune *Primigenia* par des copies en marbre de quelques-unes des cent statues qui se voyaient au Palatin.

Cette opinion acquiert encore plus de crédit, lorsque l'on réfléchit que les Romains superstitieux espéraient des oracles de ces statues (1); ce qui peut faire croire que les habitans de Préneste, pour augmenter davantage le concours près de leurs oracles fameux, auront voulu aussi posséder quelques-unes de ces images en si grande faveur parmi le peuple de la métropole.

De cette manière peut paraître très-probable la dénomination de notre Danaïde, dont la statue, si l'on considère son agréable attitude, ou les belles formes qu'offre le nu, et même le mouvement gracieux de la draperie, qui ne laissent rien à désirer si elle était mieux conservée, mérite à juste titre qu'on la regarde comme imitée de quelque chef-d'œuvre de la sculp-

---

xemple *Terpnus*. De sorte que tout le distique serait ainsi :

Ω σωτὴρ Ἀσκληπιὲ σῷ κράτι χρυσὸν ἔχευσεν
Τερπνὸς ὑπερ τέκνων Γίλνιν εὐξάμενος.

Voila précisement ce que disait Perse : *auro sacras . . . perducis facies.*

(1) Perse, sat. II, vers. 55, et son Scoliaste.

ture antique, tels qu'étaient, sans doute, les cent simulacres en brouze des filles de Bélus, qui après avoir été enlevés à quelque temple de la Grèce, furent placés par Auguste dans un lieu où il épuisa tous les efforts qui pouvaient prouver sa magnificence (1).

---

(1) Il paraît que les statues des Bélides étaient placées sous le portique d'Apollon Palatin, comme celles des Amazones l'étaient sous le portique de Diane d'Ephèse: mais il y avait pour les Amazones un motif; elles avaient fondé le temple d'Ephèse, et nous ne voyons pas quelle relation peuvent avoir avec le temple d'Apollon les enfans d'Egiste et de Danaüs. Ceci me donnait lieu de conjecturer qu'elles avaient été transportées, sinon toutes, au moins une partie, de la Grèce, où elles ornaient un temple avec lequel elles pouvaient avoir quelque rapport: et que ce fut, peut-être, celui de *Minerva Lindia* fondé par les Danaides (Hérodote, II, ch. 182), comme celui de Diane l'avait été à Ephèse par les Amazones. On pourrait bien encore supposer un autre motif; savoir: que les Danaïdes ayant été les premières qui apportèrent dans l'occident les mystères et les livres secrets de l'Égypte (Hérodote, liv. II, ch. 161), on éléva leurs statues dans le temple Palatin, où se conservaient les livres Sybillins, qui étaient ce que la religion de l'ancienne Rome regardait comme l'objet le plus sacré et le plus mistérieux. Ce fut, peut-être, la raison pour laquelle les Danaïdes, lorsqu'elles furent données comme le prix accordé aux vainqueurs des jeux, sont peintes sur le plus beau vase étrusque que l'on connaisse, et Winckelmann nous apprend ce fait dans la belle explication qu'il a donnée de ce vase (*Storia delle arti del disegno,* liv. III, ch. 4, § 36 et suiv.). Ce vase a servi par hazard dans les cérémonies des Thesmophories, et je fais observer que l'interprétation de Winckelmann acquiert

Observations de l'auteur, publiées dans le tome VII de l'édition de Rome.

J'ai été incertain si cette femme qui pleure, était une des nymphes qui versèrent des larmes sur la fin malheureuse de Marsias, ou si c'était une des Danaïdes. Je me déterminai alors pour cette opinion ; je crois à présent la première plus vraisemblable. D'abord la nudité de la figure convient mieux à une Najade, qu'à une héroïne ; en second lieu Eckhel a excellemment prouvé (D. N., t. IV, p. 493 et suiv.) que la statue de Marsias était placée dans les *forum* des colonies romaines, et qu'elle était même regardée comme un symbole des privilèges de ces villes. La statue dont il est question fut découverte dans le *forum* de Préneste,

toujours plus de probabilité, plus on examine cette élégante peinture. Sur le plan inférieur on voit une figure d'homme avec une lance à trois pointes; il est assis, et il a de la barbe, et près de lui est une femme qui s'occupe peu de ses attaques. Ce sera surement Amimone, une des Danaides satisfaite de son Neptune que l'on reconnaît à son trident. On voit dans la composition un autel avec des branches d'olivier et de laurier, et près de cet autel sont assises quelques femmes. L'autel ainsi que les rameaux, font allusion à l'expiation que firent les Danaides du meurtre commis par elles sur leurs cousins et époux, dans la première nuit de leurs nôces (Apollodore, liv. II). Winckelmann s'est trompé en croyant voir deux femmes montées sur un seul char : une des figures représente un homme, mais cette correction ajoute encore à la probabilité de son opinion.

et la ville de Prénesie était colonie (V. Volpi, *Latium*, t. IX, p. 165); d'où il paraît vraisemblable que les nymphes pleurant Marsias accompsgnaient le simulacre de Silène; c'est ainsi que l'appellent les anciens écrivains, et cette dénomination distingue les Faunes barbus d'un âge avancé. Quant au motif qui fit de la statue de Marsias un ornement propre au *forum* dans les enlnnies romaines, je crois qu'il n'y en a pas d'autre, que l'empressement de ces villes privilégiées à imiter la métropole. La statue de Marsias était placée à Rome, dans le *forum* près du tribunal (V. Nardini, *Roma vetus*, liv. V, ch. 7); et je ne sais comment un motif si naturel et vraisemblable a pu échapper à la sagacité d'Eckhel.

PLANCHE III.

Esculape et Hygie *.

Les mythologistes et les antiquaires, ont tant parlé d'Esculape, dieu de la médecine, et de la déesse de la santé, Hygie, sa fille, qu'il serait inutile de les copier ici, d'ajouter à ce qu'ils disent de la patère, du bâton, du serpent, leurs symboles, et de faire remarquer la justesse de cette heureuse filiation al-

* Haut six palmes une once; sans la plinthe cinq palmes et un quart. Il fut trouvé dans le jardin des PP. Doctrinaires de Palestrine.

légorique. Mais il faut faire observer que ce groupe, qui fut trouvé dans la même fouille où fut découverte la statue précedente, c'est-à-dire dans l'ancien *forum* de Préneste, est très-rare, parce que c'est l'unique marbre en relief qui nous représente ainsi réunies ces deux divinités, assez souvent jointes sur les pierres gravées, dans les inscriptions, sur les médailles, et dans les bas-reliefs. Je dis l'unique groupe, parce qu'il ne reste de celui de Florence, qui est dans la galerie, que la figure d'Esculape, et une main seulement de la déesse de la santé (1). Dans celui-ci les deux figures étaient debout; mais dans le nôtre le père est assis, et la fille en pied: cette variété doit faire apprécier beaucoup plus notre groupe, puisque nous pouvons le croire une copie de celui que nous a décrit Pausanias, comme un des plus illustres morceaux qui représente Esculape. Il dit que (2) « le plus célèbre des simulacres d'Esculape, selon les Grecs, représente en marbre blanc le dieu assis, et près de lui sa fille debout. »

La grace qui s'aperçoit dans cette composition, de beaucoup supérieure à la médiocre

(1) Voyez l'intéressante description de cette galerie royale, par le savant abbé Lanzi, p. 44.

(2) Pausan., *Argol.*, ou liv. II: To *δὲ ἐπιφανέστατον Ἀργείοις Ἀσκληπιείων ἄγαλμα ἐφ' ἡμῶν, ἔχει καθήμενον Ἀσκληπιὸν λίθου λευκοῦ, καὶ παρ' αὐτὸν ἕστηκεν Ὑγεία.*

exécution du groupe, qui indique que c'est une copie, nous persuade encore plus qu'elle provient de l'origine que nous lui donnons. Les têtes sont antiques; et quoiqu'elles y aient été rapportées par un restaurateur, elles conservent cependant les physionomies (1) et les caractères généralement reconnus à ces divinités.

Addition de l'auteur.

Le passage de Pausanias rapporté dans la note (2) p. 41 a été traduit selon la correction de

---

(1) On a ajusté à la statue d'Esculape une tête avec une barbe, parce que c'est ainsi que l'on voit ce dieu dans la plupart des monumens, en commençant par l'étonnante pierre gravée du Musée de Stosch, qui porte le nom d'Aulus. Néanmoins les anciens parlent de plusieurs Esculapes imberbes, et nous en avons trouvé quelques-uns. Parmi ceux-ci on devra remarquer celui qui a été dernièrement trouvé dans le jardin des religieuses Barberine sur le mont Quirinal; il est plus grand que nature, et je soupçonne que ce visage imberbe est le portrait de quelque célèbre médecin. Il est parfaitement conservé; il a à ses pieds la cuvette, symbole des oracles que rendait Esculape, telle qu'on la voit dans la belle statue des jardins Farnèses, et qui est regardée comme la même qui se trouvait dans l'île Tiberine; on retrouve encore ce symbole indiqué dans l'Esculape colossal qui est dans le cabinet de M. Pacetti, sculpteur renommé, et dans d'autres figures. Il est à propos de remarquer que le bassin d'Esculape Farnèse est appelé, dans le premier volume des pierres gravées de M. Bracci, *cista mistica*.

Silburge, liv. II, ch. 33, comme si le mot 'Ασκληπιεῖον était adjectif, et se rapportât à ἄγαλμα. Mais la traduction de l'Amaseus, corrigée par Silburge, était plus juste, comme le démontrent les phrases semblables du même auteur, particulièrement dans les *Messeniens*, ou liv. IV, ch. 30. 'Ασκληπιεῖον est donc le temple d'Esculape; et si n'était pas le groupe le plus fameux qui existât à Argos, c'était celui qui s'adorait dans le temple le plus célèbre d'Esculape, de tous ceux qui étaient à Argos.

PLANCHE IV.

Hercule avec la corne d'abondance *.

Si la statue que nous avons sous les yeux ne tient pas, sous le rapport de l'art, une place des plus distinguées parmi toutes celles qui représentent les fils de Jupiter et d'Alcmène, elle est certainement remarquable par la rareté des symboles, et par la circonstance qu'elle nous rappelle. Je ne pense pas qu'on ait voulu célébrer dans ce beau marbre l'heureux succès de l'entreprise d'Hercule sur les jardins des Hespérides, comme pourraient le faire imaginer les pommes qu'un ciseau moderne a ajouté dans la main droite, mais bien plutôt la vic-

* Haut. sept palmes et demie; sept sans la plinthe.

toire contre Achéloüs. On voit le jeune héros, qui ayant placé sur son dos la peau blondine du lion de Nemée, a la tête enveloppée par l'horrible gueule de la bête feroce, suivant l'expression d'Euripide (1). Toutes les richesses de l'automne, selon Ovide (2), remplissent la

(1) Euripide, *Hercule furibond:*

Πρῶτον μὲν Διὸς ἄλσος
Ἠρήμωσε λέοντος
Πυρσῷ δ' ἀμφεκαλύφθη
Ξανθὸν κρατ' ἐπινώτισας
Δεινῷ χάσματι θηρός.

» Lorsque la forêt saerée fut privée par lui du fier » lion, il en jetta la peao sur ses épaules; et glorieux de » sa victoire, il eouvrit sa tête du erane blond de la » bête morte, dont les erins flottaient sur soo eou. »

(2) Ovide, *Met.* IX, v. 91:

Totumque tulit praedivite cornu
Autumnum.

Ovide dans ses *Métamorphoses* suppose que la eorne dite d'abondanee etait nne des eornes d'Aehéloüs, ainsi parée et enriehie par les nymphes. Ailleurs, e'est-à-dire dans le liv. V *des Fastes*, il eroit que la eorne d'abondaoee apparteoait à la ehevre Amalthée qoi nourrit Jupiter de son lait, qoe la oymphe Olenia, suivant Apollodore, en fit present à Aehéloos, et que ee Fleuve s'en servit pour raeheter d'Hercule la eorne qu'il avait perdoe dans le eombat, lorsqn'il se transforma en taureau. Pausaoias, IV, eh. 29, dit qoe le seulpteur Bupalns fut le premier à doooer eette eorna pour attribut à la Fortune; et depnis elle devint nn symbole qui fut eommun à la plns grande partie des divinités, et le fut partieulièrement pour les Génies, eomma nous le démontrent les anciens monumens.

corne d'Amaltée qu'Hereule tient de la main gauche, prix, ou plutôt rançon de eelle qu'il avait arrachée dans le combat sur le front du demi-taureau Achéloüs. On voit dans le regard doux et tranquille d'Alcide, la satisfaction que lui fait éprouver sa vietoire, et la tranquillité pour la supériorité qu'il a obtenue sur un dieu rival. Il se peut qu'il tint de la main gauehe une patère, avec laquelle il versait des libations en l'honneur de Jupiter son père, pour lui rendre des graees de l'heureux résultat de son eombat, obtenu par les forces dont il l'avait comblé.

On ne reconnait pas dans le style du sculpteur cette correction et ee beau fini qui distingue les originaux grecs, mais on voit que le moreeau a conservé toute la sagesse de la composition, la grace de l'attitude, et enfin de l'harmonie dans tout l'ensemble.

PLANCHE V.

HERCULE AVEC LE TRÉPIED *.

Les quatre beaux groupes qui représentent les travaux d'Hereule, et que nous expliquons, furent tous trouvés près d'Ostie, où probablement ils formaient l'ornement de quelque lieu

* Haut. six palmes un quart; avec la plinthe six palmes sept onces.

de délices. Celui-ci nous rappelle la violence que ce héros fit à l'oracle de Delphes, dont la Pithie refusa de lui répondre, parce qu'il était souillé du sang d'Iphitus qu'il avait tué injustement. Il enleva le trépied, et il combattit ensuite Apollon; ce qui obligea Jupiter leur père commun, de les séparer en lançant sur eux son foudre (1). Il semble que le héros, en ravissant le trépied, défie d'un regard provoquant le dieu dont il a profané l'oracle. Ce groupe a été ici placé avant les autres, parce qu'il représente Alcide imberbe, tandis que tous les autres l'offrent avec une barbe fort-épaisse. Nous ne trouvons cependant rien de bien clair dans l'histoire sur l'époque de cette entreprise d'Hercule (2), et je conjecture que ce n'est pas sans une cause mistérieuse que nous le voyons ici sans barbe.

Cicéron nous apprend que l'Hercule qui eut dispute avec Apollon était le plus ancien des Hercules, fils du plus ancien Jupiter et de Lisitus, et non l'Hercule d'Argos ou de Thèbes, fils de Jupiter et d'Alcmène (3). Nous

(1) La Pithie était appelée *Senoodea*, Pausan., liv. X ou *Phocica*, ch. 13; Apollod., *Bibl.*, liv. II.

(2) Apollodore, l. c., veut que cette dispute ait eu lieu après les douze travaux, dans lesquels on représente Hercule avec une barbe; ce qui se voit aussi dans nos groupes.

(3) Cicéron, *de natura Deor.*, liv. III, où il en compte six: *Quamquam, quem potissimum Herculem co-*

savons aussi que les Phéniciens eurent leur Hercule, lequel quoique plus ancien certainement que le grec, fut représenté imberbe; ce

---

lamus scire sane velim; plures enim tradunt nobis ii, qui interiores scrutantur, et reconditas literas: antiquissimum Jove natum, sed antiquissimo item Jove: nam Joves quoque plures in priscis Graecorum literis invenimus. Ex eo igitur et Lysito est is Hercules, quem concertavisse cum Apolline de tripode accepimus. Alter traditur Nilo natus Aegyptius, quem ajunt Phrygias literas conscripsisse. Tertius est ex Idaeis Dactylis, cui inferias offerunt. Quartus Jovis et Asteriae Latonae sororis, quem Tyrii maxime colunt, cujus Carthaginem filiam ferunt. Quintus in India, qui Belus dicitur. Sextus hic ex Alcumena, quem Jupiter genuit, sed tertius Jupiter. Il parait vraiment impossible que tant d'hommes célèbres par leur force ayent porté le nom d'Hercule; et même nous savons que l'Hercule Égyptien était désigné par un autre nom. *Etymolog. magn. in* Χῶν. Je crois que le nom d'Hercule Ἡρακλῆς, *Heraclès*, étant d'origine grecque, a été donné seulement au Thébain, et que les Grecs après avoir divinisé cet homme fort, ont ensuite donné ce nom à toutes les divinités étrangères, dont le principal caractère était la force, ou parce qu'elles provenaient de l'apothéose d'hommes courageux, ou parce qu'elles exprimaient la puissance de Dieu, ou la force dont est doué le Soleil, ou celle de toute la Nature. Après avoir confondu les sujets, on confondit aussi leurs aventures. Il paraît que les théologiens du paganisme avaient tant de penchant pour la tolérance, qu'ils mettaient en avant toutes les subtilités, non pas pour exciter des disputes théologiques, mais bien plutôt pour concilier entre eux les systèmes et les cultes qui paraissaient les plus discordans, et devoir le moins se rapprocher.

qui est prouvé par les médailles Puniques de Cadix, ou de Gadira (1). C'est par ce motif que les Hercules des Étrusques sont pour la plupart imberbes, parce que la nation Thirrenienne avait eu des rapports avec les Phéniciens. Si l'on veut regarder ces morceaux comme des ouvrages grecs très-anciens, on devra convenir que les arts dans la Grèce conservaient à cette époque reculée de très-grands rapports avec les fables, et avec les arts d'orient. D'où il suit que tous les monumens qui nous représentent l'enlévement du trépied, ou la dispute d'Apollon et d'Hercule, nous offrent toujours ce héros sans barbe; ce qu'il importe de remarquer, et ce qui certainement n'est pas fait sans motif (2).

---

(1) Voyez l'excellent ouvrage de M. Dutens: *Explication de quelques médailles grecques et pheniciennes*, p. 52.

(2) Les monumens qui représentent cette fable sont cités par Caylus, tome IV, *Recueil.*, p. 103, n. 5. On peut à cela ajouter le bas-relief qui est sur le pied d'un candélabre du Musée Pie-Clémentin, que l'on expliquera à son lieu, ainsi que deux autres de la ville Albani. Il faut cependant remarquer, que sur la pierre gravée étrusque que présente M. de Caylus, pl. XXXIV, n. 5, on voit Hercule avec la barbe, mais je soupçonne qu'il y a eu de la négligence dans la gravure; car dans ce recueil rien n'y a conservé le caractère de l'antique. Le même Caylus rapporte, tome V, pl. 49, n. 5, une autre pierre sur laquelle il a cru reconnaître Hercule qui sacrifie un boeuf à Apollon avant de consulter l'oracle. Mais le prétendu Hercule n'est autre chose qu'un victi-

Le dieu que représente notre groupe, a sur les épaules le cractère du trépied, en forme d'un disque, où l'on aperçoit les traces d'une traverse, peut-être de métal, qui devait s'attacher à quelqu'autre partie de cet appareil.

Je pense que l'on plaçait dessus le couvercle percé et bombé en forme de demi-sphère, sur lequel s'asseyait la Pithie, et qui devait être assez vraisemblablement en bronze, pour couvrir cette surface plane et ronde du trépied, qui ne peut représenter que très-imparfaitement la cuvette.

Le travail de ces quatre groupes a du mérite particulièrement dans les figures d'Hercule, dans lesquelles on voit une action propre au sujet et d'une belle disposition, et où se remarque aussi une intelligence habile du nu. On pourrait ajouter que ces figures sont d'un bon style romain; jugement admissible en le rapportant à des morceaux exécutés sous le règne des empereurs romains, sans avoir égard à la patrie du sculpteur, ni à l'école d'où il sortit (1). Les accessoires sont extrêmement né-

---

maire, comme on doit le voir au caractère de la figure, qui n'a pas la peau de lion, et par la draperie qui couvre ses reins, et lui forme une espèce de *limus* ou ceinture qui ne convient nullement à Hercule.

(1) On appelle ordinairement les statues d'un style médiocre sculptures latines ou romaines: le premier nom ne peut convenir qu'aux morceaux d'un travail qui ressemble au style étrusque grossier et sans goût, et il n'y

gligés. Quoiqu'il en soit, ces groupes ont un grand mérite, parce qu'il ne s'en trouve pas ailleurs du même sujet en ronde bosse; et qu'ils forment par leur enchaînement une réunion singulière qui ne se rencontre dans aucune galerie.

Observations de l'auteur, publiées dans le tome VII de l'édition de Rome.

Cette action n'a été donnée au groupe que par la réparation. M.r Zoega a cru voir dans le sujet du groupe le combat d'Hercule contre le sanglier d'Erimanthe; et voici ses observations (*Bassirilievi di Roma*, t. II, pag. 71, n. 85). « Il nous reste un grand nombre de » monumens (de la victoire sur le sanglier), » mais je ne connais qu'une seule statue, mu- » tilée, mal réparée, et que dans le II tome » du Musée Pie-Clémentin, pl. 5, on a dit » représenter l'enlèvement du trépied de la » Pithie, que fit Hercule dans un mouvement » de colère. Le bloc du marbre destiné à cette » statue n'étant pas assez considérable pour » former toute la longueur du sanglier qui, posé

a pas d'équivoque à faire avec le style grec antique. Il serait plus juste de les appeler des copies; car on reconnaît dans la plus grande partie le caractère des originaux grecs. En effet on trouve plus d'artistes grecs qui travaillaient à Rome sous les empereurs, et l'école de l'art pouvait alors s'appeler école grecque.

» sur la dépouille du lion, devait traverser au-
» delà de l'épaule de la figure ; on avait tail-
» lé seulement en forme de disque la grosseur
» du ventre, à la place où il était resserré par
» le bras d'Hercule, et on avait rapporté le
» reste du corps par des morceaux, soutenus
» par une traverse qui passait dans un trou au-
» milieu du disque, et qui avaient été renfor-
» cés par des coins qu'on avait laissé sur les
» surfaces de ce même disque. J'ajouterai de
» plus, par conjecture, qu'à la place du trépied,
» ouvrage moderne, qui tient à la jambe gau-
» che, également moderne, il devait y avoir
» dans l'antique le vase avec Euristhée, que
» l'on y ajoute très-souvent ; et ainsi tout l'en-
» semble de ce groupe convenait davantage
» à la masse des trois autres qui l'accom-
» pagnaient, et qui furent trouvés ensemble,
» ayant tous des petites figures qui sont au-bas
» de la figure principale. » Cette observation
lumineuse me paraît avoir indiqué le sujet et
mis au jour la vérité.

A la page 49 j'ai dit dans l'explication de
la même planche, que la figure d'Hercule qui
enleve le trépied, se voit toujours sans barbe
sur les monumens qui représentent cette fable.
Cette observation est trop générale ; je devais
dire seulement que le plus souvent Hercule est
représenté sans barbe dans cette action. Le
monument qui a été expliqué à la pl. XXXVI
du VII volume, nous offre un exemple con-

traire; car dans ce bas-relief la figûre d'Hercule porte la barbe.

PLANCHE VI.

HERCULE AVEC LES CHEVAUX DE DIOMÈDE *.

Tous ceux qui ont écrit les travaux glorieux d'Hercule, que ce héros entreprit pour purger la terre des hommes cruels et des tirans qui faisaient gémir par leurs forfaits le genre humain, n'ont pas manqué de célébrer la mort qu'il donna à Diomède, fils de Mars et roi de Thrace, qui faisait dévorer, par ses féroces cavalles, de la chair humaine. Les artistes se sont également que les écrivains empressés à célébrer cette victoire du héros. Baticle l'avait représentée avec quelques autres actions de ce dieu sur le fameux siège d'Amiclée. Alcamène l'a sculptée sur les portes du temple de Jupiter Olimpien (1). Nous retrouvons encore ce travail d'Hercule sur beaucoup de pierres gravées (2), sans parler des bas-

* Haut. six palmes; avec la terrasse six palmes, cinq onces.

(1) Pausanias, *Lacon.* ou liv. X, ch. 18. *Eliacorum* I, ou liv. V, ch. 10.

(2) Winckelmann, *Monum. ined.*, pl. LXVIII, LXIX; Mariette, *Traité des pierres gravées*, t. II, n. 77, dans lequel comme on voit représenté un jeune homme terrassé par Hercule sans qu'il y ait de chevaux, on pourrait plutôt croire que c'est Cygnus, fils de Mars.

reliefs, mais cette statue est la seule sur ce sujet qui nous ait été conservée. On y voit le fils de Jupiter qui est entré dans cette meurtrière écurie (1), et a déjà terrassé le cruel tyran, dont l'attitude indique la terreur que lui inspire la vue de la mort qui le menace. Les cavalles elles-mêmes sont épouvantées, et le héros est sur le point de s'en rendre le maître. L'artiste qui a voulu faire briller son talent par la composition, l'attitude et l'expression d'Alcide, n'y a ajouté d'accessoires, que ce qui était nécessaire pour déterminer l'action de la figure principale. Cette action est subordonnée à la figure à laquelle il a consacré toute son habileté, et c'est sur elle seule qu'il faut le juger. Quelques personnes trouveront ridicule ce combat d'un géant contre un pigmée: mais la chose leur paraîtra moins extraordinaire, si l'on admet que la seule intention qu'ait eue le sculpteur, était d'offrir une belle statue d'Hercule sous un aspect convenable à l'un des travaux si célèbres, et que tout ce qui l'accompagne n'est là que pour donner la connaissance du sujet, et pour faire valoir davantage la beauté de l'attitude et la disposition entière du groupe. Il est possible que ces simulacres fussent une imitation de modèles d'un travail plus fini, et de peintures qui exprimaient ces accessoires d'une manière plus correcte; et l'artiste n'aura

(1) Φονίαισι φάτναις. Eurip., *Hercule furieux*, v. 382.

voulu copier que la figure principale, et se sera contenté de donner une idée telle quelle de tout le reste.

Revenons à la fable; notre groupe laisse encore indécis si Hercule tua les cavalles, ou s'il les conduisit à Euristhée, comme l'assurent les plus anciens mythologues. Ce qu'il y a de certain, c'est que l'artiste n'a pas cru que Diomède fût soumis au même genre de mort à laquelle il exposait ses victimes; supplice qui est représenté sur une pierre gravée très-intéressante rapportée par Winckelmann.

Les vêtemens du barbare méritent notre attention; ils consistent dans une chlamyde qui recouvre sa tunique à longues manches, et qui est ceinte sur les reins. Ce costume a été employé par les statuaires antiques pour les figures des rois étrangers, comme on l'aperçoit dans les prisonniers qui sont sur l'arc de Constantin, et sur ceux que l'on admire dans la cour *de' Conservatori*. Les antiquaires (1) qui prétendent que ces derniers sont aussi des rois de Thrace, fonderont, sans doute, leur opinion sur la ressemblance de leur vêtement avec celui de notre Diomède (2).

---

(1) Winckelmann, *Monum. ined.*, discours prélimin., p. LXXXVIII.

(2) Sur le célèbre monument de l'expiation d'Hercule on lit deux fois le récit du meurtre du roi de Thrace Diomède, l'un aux lignes 76 et 79, l'autre aux lignes 102 et 104. Le P. Corsini ne connaît pas d'erreur dans cette

Quintus de Smyrne et Ausone, qui racontent les travaux d'Hercule, donnent le neuvième rang à sa conquête des chevaux de Diomède (1).

---

répétition, mais il ajonta à la page 36 (*Herculis quies etc.*) *Diomedem alium Diomedis jam interempti filium agnoscere hic cogimur, quamvis ille a nullo prorsus historico memoretur.* Cependant il est très-probable que celui qui a gravé les caractères se soit trompé; on en voit fort-évidemment le motif, et le voici: c'est que les mots antécédens à la ligne 76, comme à la ligne 102, sont les mêmes jusqu'au nombre de six, et rapportent ainsi les faits dont il est question, et l'œil du copiste trompé peut les avoir fait répéter après la seconde phrase qui est pareille, et que l'autographe avait placé seulement après la première. Nous lisons ainsi à la ligne 75: ΤΙΡΥΝΘΙΟΥΣ ΕΝ ΑΥΤΗ ΚΑΤΩΚΙΣΕ ΤΟΥΤΩ Δ ΕΠΙ; et à la ligne 101: ΕΛΛΗΝΑΣ ΕΝ ΑΥΤΗ ΚΑΤΩΚΙΣΕ ΤΟΥΤΩ Δ ΕΠΙ etc. Est-il étonnant qu'après ces dernières paroles de la ligne 101 on ait répété ce qui devait seulement suivre la ligne 75? Ma conjecture acquerera plus de valeur si elle est approuvée par le savant abbé Gaetano Marini, lequel, en expliquant les inscriptions du Musée Albani, s'occupera d'appliquer à celle-ci sa vaste érudition qui le rend si recommandabla dans tous les genres de connaissances, et le fait regarder comme l'unique savant instruit dans le style lapidaire.

(1) Q. Smirneus:

Εἴνατον ἐκ Θρῄκης Διομήδεος ἤγαγεν ἵππυς.

Ausone:

In Diomedeis victoria nona quadrigis.

L'inscription du Musée Albani sur le *Repos d'Hercule* compte ce travail pour le huitième.

PLANCHE VII.

Hercule terrassant Gérion *.

De tous les avantages qui donnent du prix à ce groupe rare, on doit considérer surtout celui de nous représenter Gérion vaincu, non pas *τρισώματον* (1), *trisomaton*, avec trois corps, mais seulement *τρικαρηνὸν*, *tricarenon*, à trois têtes. C'était ainsi qu'il était décrit dans la fable par les plus anciens écrivains (2); et par cette raison l'interprétation donnée par Palephatus (3) est plus admissible. Hercule a le bras levé, et va décharger, avec sa massue, sur

---

* Haut. six palmes, deux onces; avec la plinthe six palmes et demie.

(1) *Τρισώματον*, c'est ainsi que s'exprime Euripide dans le *Choeur d'Hercule furieux*. Apollodore le décrit à trois corps, liv. II. Lucrèce l'appelle à trois seins, liv. V in pr.

. . . . . . Geryonai
Quidve tripectora tergemini vis?

Sur la coupe de la ville Albani Gérion a trois corps.

(2) Hésiode, *Theogon.*, v. 287:

Χρυσαόρ δ' ἔτεκε τρικάρηνον Γηρυονῆα. κ. τ. λ.

Crisaor engendra Gérion trois têtes.

(3) Palephat., *Fab.* 40, explique le motif qui fit donner trois têtes à Gérion, en l'attribuant à un équivoque qui prit son origine du lieu où ce prince régnait, et qui se nommait *Τρικάρηνον* ou *Τρικαρηνία*, *Tricarenon* ou *Tricarenia*.

la tête de son ennemi un coup mortel; de la main gauche il s'est déjà emparé de l'un des bœufs pourprés qui appartenait au troupeau d'Ericie.

On peut appliquer à la belle pose de ce demi-dieu, à la petitesse des autres figures qui sont aussi négligées, les mêmes observations que nous avons faites sur la planche précédente. Je me permettrai d'y en ajouter une seule, qui tient à la fable, et qui m'est suggérée par la tragédie d'Euripide intitulé l'*Hercule furieux*. Le poëte parle deux fois de cette victoire d'Hercule (1): d'abord il se contente d'indiquer Gérion sous le nom de Berger d'Ericie; une autre fois il l'appelle formellement Typhon, et non pas Gérion, et ajoute à son nom l'épithète à trois corps. Ce nom provient certainement de l'histoire mythologique de l'Hercule Égyptien, et il est possible de ne pas

---

(1) Euripide, *Hercule furieux*, v. 423:

Τὸν τρισώματον..........
Εκτα βοτῆρ' Ἐρυθείας

« Il tua le féroce pasteur à trois corps d'Ericie. »

Et dans le vers. 1271:

Ποιούς ποτ' ἢ λέοντας, ἢ τρισωμάτυς
Τυφῶνας ἢ γίγαντας, ἢ τετρασκελεῖς,
Κενταυροπληθῆ πόλεμον οὐκ ἐξήνυσα;

« Quels lions, quels Typhons à trois corps, quels
» géants, ou centaures quadrupèdes n'ai-je pas affronté
» dans des combats, ou n'ai-je pas tué? »

regarder comme dépourvue de raison l'explication que donne le Scoliaste d'Hésiode, qui interprète la victoire d'Hercule sur Gérion, comme une allusion au calme qu'il conserva au milieu d'un tourbillon orageux, qu'il découvre dans l'étymologie de Gérion, qui, à cet égard, pourrait se changer en Typhon (1).

Nous aprenons d'ailleurs par Athenée, que l'ancien écrivain Eudoxe parlait d'un combat de Typhon et d'Hercule, dans lequel ce héros périt, mais qu'il fut sur-le-champ rappelé à la vie par Jolas, et qu'ensuite Hercule vainquit Typhon. En outre du passage d'Euripide, nous avons le témoignage de Virgile (2):

> . . . *Non terruit ipse Typhoeus*
> *Arduus, arma tenens.*

Ce sujet méritait quelque éclaircissement, parce qu'aucun mythologue ne nous a dit que Typhon était représenté avec trois corps.

L'enlévement des bœufs d'Ericie est compté pour le dixième des travaux d'Hercule (3); et il était, comme le précedent, sculpté par

---

(1) Hesychius, v. Τυφών. Τυφών ὁ μέγας ἄνεμος. » Typhon est un grand vent. » Hesiode aussi dans la *Théogonie* l'appelle *un vent terrible et dangéreux*, *Δεινόν θ' ὑβριστήν τ' ἄνεμον.* Jablonsky, *Pant. Aegypt.*, liv. V, ch. 2, § 14 et suiv.

(2) *Aeneid.*, VIII, v. 298.

(3) Pausan., III, 18, v. 10.

Baticlés sur le siège d'Amiclée, et par Alcamène parmi les présens d'Olympie (1).

Observations de l'auteur, publiées dans le tome VII de l'édition de Rome.

Je ferai remarquer que dans le passage d'Euripide que j'ai placé p. 58, note (1), il n'est pas nécessaire, comme je l'ai cru en suivant l'interprétation des textes connus, de joindre l'épithète Τρισωμάτης avec le sujet Τυφῶνας. Par Τρισωμάτης on peut entendre les Gérions, puisque le poëte employe ici le pluriel. Il suffira de mettre une virgule entre les deux mots.

PLANCHE VIII.

Hercule avec Cerbère *.

C'est le dernier et le plus mémorable (2) des travaux d'Hercule que nous présente ce

---

(1) Q. Smirneus:

Γηρυόνη δέκατον βόας ἤγαγεν ἐξ Ἐρυθείης.

Ausone:

Geryone extincto decimam dat Iberia palmam.

* Haut. six palmes, cinq onces; avec la plinthe six palmes, dix onces.

(2) Ausone:

Cerberus extremi suprema est meta laboris.

quatrième groupe, dont la composition est plus simple que les autres, mais qui les surpasse tous en beautés par les formes, et par le bon goût du travail. On voit ce demi-dieu lorsque

Tartareum ille manu custodem in vincla petivit
Ipsius a solio regis, traxitque trementem (1).

Ce gardien des enfers est entraîné avec violence par le fils d'Alcmêne qui l'a enchaîné, et qui va retrouver Euristhée, après avoir quitté ces lieux, d'où nul mortel ne peut espérer de revenir.

Le terrible animal est dépeint de beaucoup de manières différentes par les grecs et les poëtes latins. Les uns lui donnent cent têtes (2), ceux-ci cinquante (3), le plus grand nombre les réduit à trois (4). On lui suppose une voix de bronze lorsqu'il aboie (5); son col doit être entouré de serpens (6). Quelqu'auteur très-

---

Cependant Q. Smirneus assigne le onzième rang à la victoire sur Cerbère :

Κέρβερον ἑνδέκατον κὐν' ἀνήγαγεν ἐξ 'Αΐδαο.

(1) Virgile, *Aen.*, VI, v. 395.

(2) Horace l'appelle *Bellua centiceps*, od. XIII, l. II.

(3) Πεντηκονταχαρηνόν. Hésiode, *Théogon.*, v. 312.

(4) Sophocle, *Trachin.*, v. 1113; Euripide, *Hercule furieux*; et tous les autres.

(5) Χαλκεόφωνον, Hésiode, *Theogon.*, v. 311.

(6) . . . . *Furiale centum*
Muniant angues caput ejus.

Horace, *Carm.*, liv. III, od. 11; et Tibulle, liv. III.

ancien a prétendu que ce qu'on appella chien Cerbère n'était qu'un serpent d'une grandeur démésurée, dont la retraite était une caverne de Tenaros en Laconie, qu'Hercule l'en arracha, et qu'Homère (1), par une fiction poëtique donna à ce serpent terrible le nom de chien de Pluton, comme gardien des souterrains lieux consacrés à Dis (2). On croit que cette méthaphore d'Homère, prise matériellement, à donné l'origine de ce chien, et que les poëtes qui ont succédé à ce chantre divin se sont disputés à qui le rendrait plus horrible, et par cette raison plus digne d'être le gardien de ce lieu repoussant. Pausanias qui met en avant cette opinion; lui si bien instruit par la lecture des mythologistes, et qui possedait également les meilleures traditions, n'ose pas assurer que cette idée soit invraisemblable; et je remarque qu'Euripide semble lui donner plus de probabilité, lorsqu'il se sert d'une façon de s'exprimer absolument conforme à celle d'Homère, en appellant Chien de Lerne (3) l'hydre qu'il décrit un dragon à plusieurs têtes.

Quoique l'on veuille dire des origines obscures de certaines fables, en voulant les réduire au sens historique, elles perdent, au

(1) Pausan., *Lacon.* ou liv. III, ch. 25.

(2) Ἐξ Ἐρέβευς ἄξοντα κύνα στυγεροῦ Ἀΐδαο. Hom. *E*, v. 368.

(3) Euripide, *Hercule furieux*, v. 420 et 1274.

lien d'acquérir des lumières, je ne sais quoi de noble et d'intéressant que les plus éloquens écrivains de tous les siècles leur ont imprimé. Je me bornerai à indiquer l'origine d'une mythologie plus moderne, dont on trouve l'explication dans l'examen des monumens de l'art.

Nous voyons frequemment sur les marbres anciens des chiens sculptés avec une espèce de crinière comme celle des lions (1); on croit que ce sont des chiens molosses; et cette dénomination ne s'éloigne pas trop, peut-être, de la vérité. Cerbère a été très-souvent représenté de la même manière que ces chiens; et cela lui convenait beaucoup, parce que plusieurs auteurs l'ont précisement supposé un chien du roi des Molosses (2); et ce fut pour lui donner un aspect plus terrible et plus féroce. Mais de la négligence qu'apportèrent les sculpteurs du second ordre, et surtout les copistes, en exprimant les accessoires, négligence qui se remarque dans beaucoup de monumens, sans parler de nos groupes, il en est résulté que rarement ils se sont donné la peine de terminer les trois têtes de Cerbère

(1) Il y a deux chiens semblables dans le Musée Pie-Clémentin, deux dans la galerie de Florence, un en Angleterre, publié et restauré par Cavacappi, un dans le palais du prince Chigi, retrouvé dans ses fouilles Laurentines.

(2) Banier, *Mythologie.*

avec le même soin, se contentant, au lieu de cela, de mettre quelque sentiment dans celle du milieu, et ne faisant qu'ébaucher deux autres petites têtes à peine formées, pour donner à cet animal infernal le caractère monstrueux qui lui convenait.

Ceci une fois établi, fut imité par tous, de sorte qu'on s'habitua à représenter Cerbère de cette manière; c'est-à-dire, avec une tête plus grande et à crinière, et avec deux autres peu exprimées, et seulement ébauchées. Tel est le Cerbère de notre Hercule, celui de Pluton, et de même la plupart de tous ceux que nous possedons en ronde bosse. Qu'arrivat-il de cette manière de le sculpter? Que les personnes peu instruites, et qui ne voyaient pas toujours sous leurs yeux des chiens de cette espèce avec des crinières, supposèrent d'abord que la principale tête de Cerbère était celle d'un lion, et les deux plus petites, l'une une tête de loup, l'autre celle d'un chien. Cerbère fut ainsi changé en une espèce de monstre, que jamais aucun ancien écrivain n'avait imaginé, et que pourtant des personnes très-versées dans la science théologique des Payens ont cherché à expliquer par un symbole. Macrobe (1) en

---

(1) Macrobe, *Saturn.*, liv. I: *Simulacro* (Serapidis) *signum tricipitis animantis adjungunt, quod exprimit medio, eodemque maximo capite leonis effigiem: dextera parte caput canis exoritur mansueta specie blandientis;*

exposant les significations qu'avaient ces images, part de la supposition que Cerbère était ainsi représenté de son temps; supposition dont on voit clairement l'insuffisance, en rapprochant les observations précédentes de l'examen des monumens, et de la lecture des classiques.

Nous laisserons donc de côté les allégories chimériques de Macrobe sur les trois têtes de lion, de loup et de chien, que l'on donnait à Cerbère, et qui s'appuyent sur l'équivoque dont nous avons parlé: je ne m'arrêterai pas davantage sur une fable commune, connue suffisamment de ceux qui sont les moins instruits de la religion des gentils. Je dirai seulement que les anciens varièrent beaucoup dans leurs opinions sur le lieu où le chien de Pluton fut amené, et exposé à la clarté du soleil. L'un veut qu'il sortît de l'antre de Ténare; un autre, d'une caverne du mont Lafistins; celui-ci, de l'antre d'Hermione près de Corinthe; celui-là, du côté de Trezène; enfin quelques-uns, d'Heraclée du Pont. Il serait superflu d'élever une discussion sur cet objet, quoique cependant c'était une chose nécessaire, pour l'intelligence des auteurs classiques, d'être averti de cette diversité d'opinions.

---

pars vero laeva cervicis, rapacis lupi capite finitur, easque formas animalium draco connectit volumine suo .... Ergo leonis capite monstratur praesens tempus, etc.

PLANCHE IX.

Hercule et Téléphe *.

Il y a déjà plusieurs siècles que cette belle et remarquable statue d'Hercule sert d'ornement au Vatican. On trouve autant de différence dans l'opinion des érudits sur sa signification, qu'il en existe dans le jugement des connaisseurs sur le mérite de son travail. Peut-être qu'un sentiment impartial, éloigné de l'esprit de système, mettra le lecteur en état de porter seul, sur ces deux objets, un jugement plus certain.

Winckelmann, ce grand philologue, qui a éclairé par son génie tous les objets figurés de l'antiquité, qui a excité les antiquaires à recourir à ces sources intarissables de toutes les connaissances qu'elles alimentent, et qui sont cependant négligées par une grande partie de nos nouveaux savans, Winckelmann qui tant de fois fit briller le flambeau de l'évidence, où l'on s'attendait à peine à trouver une lumière incertaine produite par les conjectures, a décidé, d'une façon incontestable, que cette figure représentait Alcide, et non point, comme on le croyait, un Commode, ou tout autre empereur, sous la forme d'Alcide. Qui, si ce

* Haut. neuf palmes; avec la plinthe neuf palmes et demie.

n'est quelqu'un préoccupé de la manie si générale dans le siècle passé de rapporter tout aux romains; qui, dis-je, ne voit pas dans ce visage une physionomie idéale? La seule incertitude qui reste ne peut avoir rapport qu'à la détermination de l'enfant que ce dieu tient amoureusement de la main, placé sur la peau du lion de la forêt de Némée. Le célèbre antiquaire dont il vient d'être parlé, l'a cru un Ajax, et il a appuyé cette opinion d'une si profonde érudition, qu'il serait assez difficile d'adopter une opinion contraire. Il a pour lui les classiques, lesquels attestent non-seulement l'amour que ce héros portait au fils de Télamon et d'Hésione, mais qui disent aussi qu'Hercule le souleva sur ses bras, l'enveloppa dans la peau de lion qui le couvrait, où, ajouterai-je, l'enfant acquit l'invulnérabilité, qualité propre à cette dépouille mémorable (1).

A côté d'une opinion si bien appuyée d'autorités, et qui de plus convient parfaitement à l'expression de la figure, rien de moins probable, que le sentiment de qui croit voir dans l'enfant de notre statue, Hylas, le bien aimé (2) d'Hercule; il en sera de même de l'opinion de ceux qui veulent que ce soit le petit Télèphe, autre fils de ce héros. Sans oser préférer aucune de

(1) Winckelmann, *Monum. ined.*, discours prélimin., p. LXXXVIII.

(2) Vaillant, *ad num. Abb. de Camps. Julia Pia*, n. 4.

ces opinions à celle de Winckelmann, je ferai seulement quelques réflexions qui ne sont pas étrangères à la question. D'abord, quand le savant antiquaire a voulu réfuter l'avis de ceux qui donnaient le nom d'Hylas à l'enfant, il est tombé dans une équivoque en le confondant avec Hyllos, fils d'Hercule (1). Une seconde réflexion, c'est que bien qu'il paraisse peu probable de voir Télèphe sur les bras d'Hercule, puisqu'il était né secrètement pendant son absence, qu'il avait été exposé, et qu'il fut nourri par un cerf, d'où il prit son nom, qu'il fut sauvé, et qu'il grandit loin de son père, on voit cependant dans la *Villa d'Est* à Tivoli une statue d'Hercule semblable à la nôtre, qui a un cerf à ses pieds; et dans une belle peinture d'Herculanum, on voit Télèphe allaité par le cerf en présence d'Hercule, son père (2). De plus, une médaille du Musée de Camps, frappée par les Midéens, qui habitaient les campagnes Teuthréniennes où régna Télèphe, nous offre le même groupe avec le cerf aux pieds du héros, et Vaillant l'a pris pour un chien. Sans doute, le premier qui inventa cette figure a eu le dessein d'en faire un Hercule avec Ajax. Et depuis, ceux qui avaient intérêt de rendre des honneurs à Télèphe, en ont totalement changé le sujet en y ajoutant un cerf dans les copies.

(1) Winckelmann, l. c.
(2) *Pitture d'Ercolano*, tom. I, pl. 6.

Les opinions variées, sur le mérite du travail de ce groupe, peuvent aussi se convertir dans un jugement plus certain, si l'on veut observer que la tête du dieu est vraiment digne de tous les éloges que Winckelmann a accordé au talent du sculpteur, tandis qu'au contraire il y a une grande différence dans l'exécution de tout le corps, avec les beautés que l'on admire dans la tête; et qu'enfin le style misérable que l'on remarque dans l'enfant, servirait à justifier le peu de cas que quelque connaisseur a fait de cette figure. Winckelmann a été séduit par les beautés surprenantes de la tête: d'autant plus que l'antique conserve toujours une disposition si juste de parties, un mouvement si naturel, une dignité si agréable dans l'attitude, même dans les morceaux médiocres, que lorsqu'on ne les examine pas avec trop de sévérité, on peut les confondre avec les meilleurs ouvrages. Quant à la pauvreté du style de l'enfant, nous ne pouvons pas en tirer un motif qui puisse détruire le mérite qui existe dans le reste. On a tant de fois remarqué que les meilleures copies antiques, d'après d'excellens originaux, sont rarement exemptes d'une négligence particulière dans les accessoires. La couronne dont est ornée la tête de notre Hercule, est de celles que l'on voit moins ordinairement, et sur lesquelles on trouve moins de documens. Elle est formée par des rubans ou bandelettes tortillées, en

forme d'un cordon. On a cru qu'elle était du genre que l'on désignait comme *couronnes roulées* στέφανοι ἑλικτοὶ (1). Il me semble que le nom qui leur convient le mieux, est celui de *couronnes tortillées* στέφανοι κυλιστοὶ, ou ἐκκυλιστοὶ (2); mot que Casaubon a mal-à-propos expliqué par le mot latin *rotatiles*. Un seul coup-d'œil sur notre marbre fera juger combien est convenable notre dénomination.

---

(1) C'est ainsi que désignent une couronne semblable les écrivains qui ont parlé des bronzes d'Herculanum, t. I, pl. 61 et 62, n. 4. Elle est là ornée aussi de fleurs; ce qui convient aux couronnes *tortillées*, dans lesquelles, comme l'observe Athénée, on employait des roses. *Deipnosoph.*, XV, 7.

(2) Casaubon, sur Athénée, XV, 7, et II, 10, a cru que de telles couronnes s'appellaient κυλιστοὶ, parce qu'on pouvait les faire rouler sans qu'elles se défassent, mais on n'a jamais employé ces ornemens pour jouer à la roulette; je ne conçois pas comment on peut faire dériver ce nom d'une telle espèce de couronne. Un passage d'Eubule cité par Athénée, où il est question d'un homme dont le corps était reployé en forme de couronne κυλιστὸς, a servi de fondement à cette interprétation de Casaubon. Les grammairiens qui donnent à ces couronnes l'épithète de ἁδροι, *grosse*, *solide*, ont semblé confirmer cette interprétation. Cette comparaison se rapporte, suivant mon avis, à cette action de rouler qu'il est nécessaire d'employer pour les tortiller; travail qui leur donne assez de solidité pour qu'on puisse leur attribuer l'épithète ἁδροι. Nous voyons en effet sur les monumens de pareilles couronnes plus grosses qu'à l'ordinaire, comme celle de la belle statue d'Esculape qui est dans l'hémicycle de la *villa Albani*.

Addition de l'auteur.

Winckelmann, dont nous avons rapporté l'opinion à la page 67, ne parle pas de l'invulnérabilité dont fut doué le petit Ajax, fils de Télamon pour avoir été enveloppé dans la peau du lion de Némée. Cette circonstance se trouve dans Suidas, v. Ἀσφάδαστος, dans le Scoliaste de Sophocle à l'Ajax, dans les scholies d'Homère, *Il.* X, et enfin dans ceux de Tzetze sur Licophron. Les membres de l'enfant devinrent invulnérables dans la partie qui avait été seulement enveloppée dans cette peau, sous le trou par lequel devait passer le baudrier du carquois. Ovide, *Metamorph.* XIII, v. 391, veut que ce fût la poitrine.

La couronne d'Hercule dont il est parlé, page 69, est entremêlée de fleurs, telles qu'étaient souvent, comme nous l'avons fait observer, les couronnes appelées κυλιστοί. Voyez la note (1).

Nouvelles observations de l'auteur, insérées dans le tome VII de l'édition de Rome.

Dans la note (2), pag. 70, j'ai dit que l'on voyait sur une belle statue d'Esculape, alors dans la *villa Albani*, une de ces couronnes *tortiles.* J'ai depuis examiné cette figure qui est dans le Musée de Paris, et je vois que cette espèce de turban, qui est roulé autour

de sa tête, n'est pas une couronne, mais un *palliolum rica* ou petit voile, ou *theristrion*, avec lequel les anciens avaient l'usage de se couvrir la tête, plus souvent que de leur bonnet, du *pileum*. Les médecins avaient adopté cet usage plus que les autres: et il est assez curieux de connaître toutes les conjectures sur ce genre de coiffure, que l'on voit ordinairement aux bustes d'Hyppocrate, qui furent mises en avant par l'auteur grec anonyme de sa vie. Et par le même motif, je crois reconnaître des portraits de médecins dans deux bustes qui ont cette espèce de turban roulé autour de la tête. L'un est de bronze, publié tome I des Bronzes d'Herculanum, pl. 29 et 30; et l'autre de marbre, rapporté parmi les têtes inconnues du Musée Capitolin, tome I, pl. 88.

PLANCHE X.

Hercule appelé le Torse *.

Vouloir décrire les chefs-d'œuvres de la sculpture qui ont formé les délices du bon

* Haut. six palmes, sept onces et demie. Il fut trouvé dans le champ de Flore, du temps de Jules II, suivant *Pietro Assalti* dans les notes sur la *Metalloteca di Mercati*, p. 367; si cela est, cette statue appartint, peut-être, au théâtre de Pompée. A propos du Torse du Belvedère,

goût dans la Grèce, qui sont devenus l'école des arts renaissans, l'objet des observations, des études qui occupèrent les plus célèbres artistes, et de tant d'écrits des savans amateurs des antiquités, c'est une entreprise si vaste et si difficile, qu'il faudrait désirer, pour son exécution parfaite, de voir revivre non-seulement un Philostrate, ou un Pline, ou un Pausanias, mais encore un Paxitèle, ou un Socrate, qui également habile à penser, à parler et à dessiner, pourrait faire remarquer avec sagesse toutes les finesses du génie du statuaire, approfondir en philosophe tous les sentimens qu'elles excitent, et faire pénétrer toutes ses pensées avec les graces de l'éloquence, dans les esprits de ceux même qui ne sont pas encore assez habitués à la contemplation du beau et du sublime. Si de tels écrivains furent rares dans les beaux siècles de la Grèce, qu'avons nous à espérer dans ceux-ci, où la nature, qui semble dégradée, s'éloigne tant de la beauté idéale? Lorsque la routine des manières a éloigné le bon

il est bon de rapporter ici les vers de Favoriti dans son petit poëme intitulé *Cléopatre*, et inséré par Assalti dans l'armoire X de son édition de la *Metallotheca* de Mercati; dans ces vers le poëte décrit ainsi notre Hercule mutilé:

Ast illum informem licet, et sine nomine truncum
Miratum huc Ararim veniunt, Rhenumque bibentes,
Et vivos illinc discunt effingere vultus.

goût ? Quand de fausses idées ont accoutumé le plus grand nombre à être satisfait de la médiocrité, pour ne pas dire à admirer de mauvaises productions ? Enfin, lorsqu'un amas d'opinions sans jugement, nous à placés dans une telle situation, que nous ne pouvons plus être sensibles aux rapports moraux qui donnaient de la vie à la beauté, et qui augmentaient la sublimité de ces anciens chefs-d'œuvres ? Le plus célèbre antiquaire qui ait existé, et le meilleur peintre de notre siècle, ont tous deux donné une description de ce fragment précieux. Le premier cependant, écoutant plutôt son imagination, qu'il ne consulta son discernement judicieux, nous a laissé un morceau de poësie à la place d'une description (1). Le second, se contentant de nous montrer le Torse du Belvedère comme le modèle du style le plus noble, comme un ouvrage de sculpture du premier ordre, auquel rien n'est comparable que le Laocoon, mais qui surpasse, peut-être, encore celui-ci par une touche facile, autant que par la vérité dans l'imitation de la plus belle nature ; cet artiste, disons nous, a laissé de côté toute discussion relative aux antiquités (2). On trouvera dans une note les passages du discours de ces deux grands hommes, et ils serviront, sans doute,

(1) Winckelmann, *Storia delle arti*, liv. X, ch. 3.
(2) Mengs, *Œuvres*, t. I, p. 204.

autant à instruire les lecteurs, qu'a flatter leur goût (1). Il me suffira de faire remarquer que

---

(1) Winckelmann, l. c., § 14: *Dans cette statue si mutilée, à laquelle manquent la tête, les mains, et les jambes, tous ceux qui sont capables d'apprécier le mérite de l'art, découvrent dans ses restes l'éclat brillant des beautés antiques. L'artiste nous a donné dans cette figure d'Hercule l'idée d'un corps supérieur à la nature humaine, celle d'un homme dans le plus bel âge, arrivé à sa perfection, qui est parvenu à un dégré qu'il n'éprouve plus de besoins, qualité qui n'appartient qu'aux Dieux. Ici Hercule est représenté, comme il devait être, lorsqu'après avoir été purifié par le feu de tout ce qu'il avait de la foiblesse humaine, devenu immortel, il obtient le droit de s'asseoir parmi les Dieux: il est tel que l'avait dépeint Artemone. Dans toute son expression on découvre qu'il n'a plus besoin de nourriture pour exister, ni d'employer ses forces; car on n'aperçoit sur son corps aucune veine, et son ventre paraît comme soutenu par la nourriture, sans avoir mangé. Par ce que nous voyons sur ces restes, on peut croire qu'il avait la main droite placée sur sa tête, comme pour indiquer le repos après tant de travaux, et c'est dans cette position qu'on le voit sur une grande coupe de marbre, et sur le fameux bas-relief de son expiation, ou de son apothéose, sur lequel on lit cette épigraphe:* ΗΡΑΚΛΗΣ ΑΝΑΠΑΤΟΜΕΝΟΣ (Hercule en repos). *Sa tête devait être tournée vers le ciel, comme il convenait à un héros qui méditait avec complaisance sur ses glorieuses entreprises passées, et ce dos courbé offre précisemens l'attitude d'un homme méditant. Cette poitrine noble et élevée nous retrace l'idée de celui qui étouffa dans ses bras le géant Gérion. Ces cuisses longues et robustes annoncent le héros infatigable, qui aussi léger et aussi prompt que le cerf, le poursuit et l'atteint; qui après avoir parcouru des contrées immenses, s'est arrêté aux limites du monde. L'artiste doit voir avec admi-*

l'opinion accréditée, non sans fondement, dans les écoles des arts, que Raphael et Michel-

---

ration dans ce morceau la grace moelleuse du contour dans les formes, dont le passage de l'une à l'autre se fait avec une douceur enchanteresse; et ces sinuosités ondoyantes qui semblent avoir du mouvement, qui s'élèvent agréablement, se replient, se courbent et qui vont insensiblement se confondre. Le dessinateur adroit verra, en voulant le copier, qu'il n'arrivera jamais à s'assurer de l'équilibre et de la correspondance des parties; car le mouvement par lequel il croira les avoir saisies, s'en éloigne insensiblement, prend une autre disposition, et trompe en même temps l'oeil et la main. Les os semblent recouverts par une peau légère et grasse, les muscles sont charnus, mais n'ont rien d'outré, les chairs en général sont si bien traitées, qu'elles n'ont pas leurs pareilles dans aucune autre statue. Enfin on pourrait dire que cet Hercule s'approche plus encore que l'Apollon des temps florissans, où l'art avait atteint le sublime.

Voici comment Mengs le décrit: *Le Torse du Belvédère est un morceau purement idéal. On y voit réunies toutes les beautés qu'on admire dans les autres statues; car il y existe une variété si parfaite, qu'elle est presque imperceptible. Les plans ne peuvent s'y distinguer qu'en les comparant aux parties arrondies, et celles-ci réciproquement. Les angles y sont plus petits que les plans et les courbes, et on ne les apercevrait pas sans les petites surfaces dont ils se composent. Cet habile artiste athénien était, à mon avis, inspiré par le goût le plus excellent auquel pût atteindre l'imagination, s'il porta la perfection dans les autres parties qui manquent à cette figure, comme dans celles qui nous restent . . . . On ne trouve pas chez les anciens historiens le nom de cet Apollonius; à moins que ce ne fût, peut-être, celui qui n'étant jamais content de ses ouvrages, les brisait aussitôt qu'il les avait ter-*

Ange ont atteint la perfection qui les distingue par l'étude de ce modèle, est le plus magnifique éloge, réduit en peu de mots, que l'on puisse faire de cette admirable statue.

Les outrages faits par le temps n'ont pas anéanti le caractère distinctif du sujet; ni la peau de lion, sur laquelle était assise la figure, qui ont fait assurer que c'était un Hercule; cette expression de force du corps en fournit la preuve. C'est une pensée bien hardie, que celle de vouloir déterminer quelle était son action. Winckelmann qui croit qu'elle représentait Hercule deifié, établit son opinion sur ce qu'on n'aperçoit pas les veines soulever la peau de ces membres admirables. Le savant prétend que l'action du bras gauche (1) était

minés. Avec tout cela les anciens Romains, à ce que je crois, firent un grand cas de cette statue; car on voit par les fers qui sont restés dans les fesses, qu'ils la restaurèrent. Il y a lieu de croire qu'elle représente Hercule, ce qu'indique la queue du lion; et d'après le caractère qu'on remarque sur ce beau corps, elle devait représenter ce héros déifié; car on n'y découvre pas une des veines, que les anciens statuaires exprimaient dans les figures humaines, surtout celles de l'intérieur de la cuisse, celle du bas-ventre, et quelques-unes de celles qui traversent la poitrine. Par cette raison, je pense que le héros-dieu s'appuyait sur sa massue, et ne s'occupait pas à filer, comme l'ont prétendu quelques-uns. Et page 203: *Le Torse du Belvedère est un modèle du sublime; car on y voit reunis l'idéal avec la beauté et la vérité.*

(1) Dans l'*Hist. de l'art* on lit le droit au lieu du gauche par erreur, l. c.

de s'appuyer sur la tête; attitude par laquelle les anciens artistes avaient coûtume d'exprimer le repos; attitude exactement la même employée par le sculpteur grec pour un sujet semblable au nôtre, dans son bas-relief de Farnèse, aujourd'hui Albani, et qui représente le repos, ou l'apothéose d'Hercule. On dirait que s'il ne s'est pas trouvé de sculpteurs assez hardis pour terminer ce qui manque à ce superbe fragment (1), de même aucun homme de goût éclairé n'a osé entreprendre de le décrire comme s'il le voyait entier. Je me hazarde néanmoins à proposer quelques conjectures, sans prétendre davantage, en expliquant un marbre, tout aussi difficile à bien décrire, qu'il l'est à imiter.

Il me paraît donc que la position du bras gauche, supposé par Winckelmann appuyé sur la tête, n'a jamais été l'attitude de cette figure. On peut donner un autre motif à l'élévation des bras, indiquée par ce qui en reste. Où a-t-on trouvé une figure isolée qui se soutienne toute sur elle-même, et que les anciens nous ayent représentée ayant ainsi son bras reposant sur sa tête? Une quantité de Bac-

(1) M.r Mariette, dans les notes sur la *Vie de Michel-Ange*, écrite par *Condivi*, note 47, dit qu'il a vu dans la galerie de Florence un modèle en cire, fait par Michel-Ange, qui représente le Torse du Belvedère terminé. Hercule y est dans une attitude de repos en s'appuyant sur sa massue.

chus, et quelques Apollons, qui sont dans une pareille position, appuyent leur corps, ou l'autre bras qui soutient le corps, sur quelque support. Autrement cette attitude, au lieu d'être naturelle, serait au contraire forcée; et bien loin d'exprimer un repos tranquille, elle ne donnerait qu'une idée de la disposition la plus incommode pour le corps, elle ne montrerait qu'un geste outré, qu'un mouvement mal ordonné, et trop éloigné de la justesse, de la simplicité, et du bon goût des inventions grecques. Il me paraît aussi peu probable que la tête, comme le pense Winckelmann, fût tournée vers le haut, et que le héros regardât le ciel. En examinant la gravure ci-jointe, quiconque a quelque connaissance, même très-légère, du jeu des muscles dans le corps humain, peut facilement s'apercevoir aux formes du col, à la courbure du dos, que la tête était inclinée et dirigée vers la terre, ou sur quelque objet qui lui était inférieur, plutôt que de se porter vers le ciel.

Il est, sans doute, beaucoup plus difficile de déterminer quelle était l'attitude qu'avait ce fragment admirable, qu'il ne l'est de réfuter une opinion, plus soutenue par la juste réputation de son auteur, que fondée sur l'examen du monument, et je n'ai pas la prétention d'avoir rencontré plus juste son attitude. Je laisse à ceux qui connaissent bien la nature et l'art, et qui ont réfléchi avec une grande

intelligence sur la simplicité étonnante qui s'admire dans les compositions antiques, à completter le dessin de cette figure. Je me contenterai d'établir un raprochement par une idée que me fournissent les monumens antiques même, et je soumets à des esprits intelligens à prononcer sur l'analogie que cette idée peut avoir avec notre figure. La superbe sculpture de Teucer dans le Musée des pierres gravées de Médicis, qui est connue de toute l'Europe par les gravures et par les soufres répandus partout, me paraît devoir indiquer à notre imagination ce qu'était autrefois le Torse du Belvedère. Je dis seulement indiquer, parce que nous ne pouvons y entrevoir que des traces de l'action, et non toute la composition (1). Hercule y est groupé avec une femme nue, qui sera Jole, ou Omphale, ou même Hébé, d'une stature bien plus petite que lui, mais qui étant debout, est embrassée par le héros assis. Dans notre marbre le bras gauche était, peut-être, de même passé autour du corps de la petite figure; l'extension des muscles de

(1) *Museo Fiorentino, Gemme*, t. II, pl. 5. Les membres d'Hercule ont dans la pierre une disposition toute différente de celle du marbre. Cette gravure ne laisse pas cependant d'aider l'imagination qui voudrait se représenter le Torse comme les restes d'un groupe du même sujet. En outre on trouve une médaille du Musée de Camps, p. 25, qui sert de preuve qu'anciennement il y avait des groupes d'Hercule dans cette attitude.

ce bras et le mouvement qui porte tout le corps vers le même côté semblent le confirmer. Alors le visage devait se tourner vers la déesse de la jeunesse, et la main droite s'appuyait sur sa massue, ou bien elle tenait la coupe de l'immortalité que venait de lui présenter cette céleste épouse, ou elle s'avançait vers elle pour la caresser; cette action paraît indiquée par l'éloignement de l'angle inférieur de l'omoplate sur l'épine du dos. Quelques traces assez distinctes d'attachemens que l'on voit dans cette partie près du flanc et du genou, paraissent annoncer l'existence d'une seconde figure dans l'antique. Le travail moins fini de ce côté, dénote même qu'une autre figure, qui s'appuyait dessus, le laissait moins exposé à la vue, ou avait rendu le travail du ciseau difficile. Il serait possible que l'artiste qui a gravé la pierre du Musée Médicis eut dans l'idée un groupe semblable en composant son sujet, qu'il a cependant changé en quelques parties, pour l'adapter à sa figure principale et à l'usage qu'on devait faire de cette pierre; il a toujours, malgré cela, conservé tout-à-fait le sentiment fondamental de son modèle. De pareilles imitations altérées dans quelques parties, ne sont pas rares dans les ouvrages de l'art antique (1). On lit sur la

(1) Pour preuve il suffit de voir les copies multipliées de l'Hercule Farnèse, différentes de l'original d'une ma-

pierre où Hercule est assis le nom du célèbre statuaire *Apollonius*, avec l'épigraphe suivante:

ΑΠωΛΛΩΝΙΟΣ ΝΕΣΤΟΡΟΣ
ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ

Apollonius filius Nestori atheniensis faciebat, ou plutôt *fecit*. Ceux qui savent que les Grecs faisaient indifféremment usage des temps de leurs verbes, ne s'amuseront pas à disputer sur l' emploi de l' imparfait au lieu du passé, ce qui a mérité cependant l'attention des anciens et des modernes écrivains. Winckelmann a fixé une époque à ce morceau de sculpture bien postérieure à Alexandre, à cause de la forme de l'ω, laquelle pourtant, représentant les deux OO réunis au lieu de l'Ω, ou de l'O long, indique une origine beaucoup plus ancienne. Les caractères gravés par les sculpteurs eux-mêmes, ressemblaient, peut-être, davantage à l'écriture courante, qu'à ceux des pierres chargées d'inscriptions. Cet Apollonius n'est pas le même que celui qui sculpta avec Tauriscus le groupe du Taureau Farnésien; celui de notre Hercule se dit Athenien, et l'autre, au rapport de Pline, était de Rhodes. Si les siècles n'avaient pas respecté encore ce

nière évidente, particulièrement dans la disposition des articulations inférieures. Le Discobole aussi, que nous avons rapporté dans le t. I, pl. A. 7, gravé sur une ancienne cornaline, est différent dans beaucoup de parties de la statue qui a dû lui servir d'original.

fragment, nous eussions perdu la mémoire du plus grand statuaire qui soit connu. Quel dommage qu'Apollonius, Agasias et Glicon, auteurs des plus rares chefs-d'œuvres de la sculpture, nous restent inconnus dans les ouvrages qui traitent de l'art chez les anciens. Quels devaient être les Praxitèles, les Scopas, les Lisippes, dont les éloges sont répétés par tous les auteurs classiques?

Observations de l'auteur, insérées dans le tome VII de l'édition de Rome.

La restauration de ce rare fragment telle que je l'avais proposée page 80, en indiquant comme idée générale de la disposition de la figure la pierre gravée de Teucre représentant Hercule avec une héroïne, a été exécutée en marbre par l'habile sculpteur anglais M. Jean Flaxmann, que la mort a enlevé depuis peu aux arts et à sa patrie. Il avait lui-même un peu modifié la composition de cette pierre, en mettant un vêtement à Hebé, et donnant aux deux figures l'action que j'avais proposée. J'ignore si ce travail en marbre, dans les mêmes dimensions que l'original, a été gravé, et où il a été placé.

En terminant l'article de cette planche, j'ai exprimé mon admiration sur le haut dégré d'excellence auquel avaient dû s'élever les ouvrages, malheureusement perdus, de Praxitèle et de Lisippe, si ceux d'Apollonius et de Glicon,

dont les noms ne sont pas écrits dans l'histoire des arts de la Grèce, étaient portés à ce point de perfection. Je m'aperçois à présent que ce raisonnement manque de justesse en quelque sorte. Les Praxitèles, les Scopas, les Alcamènes purent acquérir une si grande réputation, non-seulement par l'excellence de leurs ouvrages, mais aussi à la faveur des temps et des circonstances dans lesquelles ils vécurent, et même par les lieux où étaient exposés leurs chefs-d'œuvres. Il arriva de là qu'ils purent, qu'ils durent bien plutôt, être cités avec des éloges par une infinité d'écrivains grecs et de leurs commentateurs, et que ce fut dans ces écrits et dans leurs mémoires que Pline, et d'autres auteurs grecs et latins, ont puisé leurs notices et les allusions qu'ils ont avancées. Apollonius, Agasias, Glicon et d'autres artistes, ont exercé leurs talens à Rome; ils y furent très-estimés, il est vrai, ils purent y être magnifiquement récompensés; mais on ne parlait pas d'eux autant qu'en Grèce, leurs noms n'y étaient pas comme là répétés dans tant d'écrits soit en prose soit en vers. Probablement Apollonius a travaillé à Rome du temps de Pompée, et ce fut près des ruines du théâtre de ce général que l'on découvrit ce beau fragment. Malgré qu'en accumulant les conjectures, on puisse reporter en arrière de plusieurs années l'époque de l'introduction de certains caractères de lettres, comme l'ω de cette forme, il est certain toutefois

que le plus ancien monument sur lequel cette lettre se trouve, est un *cistophore* de Pergame avec le nom du proconsul Pulcher qui gouverna l'Asie vers l'an 700 de Rome. Il ne manquait donc rien au talent d'Apollonius pour obtenir une réputation égale à celle d'Euphranor, ou de Phidias; les temps seuls étaient changés, et Rome, toute occupée de la conquête du monde entier, était plus avare des tributs de gloire pour les artistes, que ne le furent jamais Athènes et Corinthe. Nous pouvons nous flatter que les chefs-d'œuvres de l'art chez les Grecs, qui nous étonnent aujourd'hui, ne sont en rien inférieurs à ceux qui furent l'objet de l'admiration des Grecs eux-mêmes.

PLANCHE XI.

La Victoire *.

Cette divinité allégorique (1), protectrice de l'empire romain pendant onze siècles, fut une de celles de toutes les divinités du paganisme qui obtint un culte de plus longue durée; car

* Haut. cinq palmes, dix onces; avec la plinthe six palmes, deux onces.

(1) Elle est cependant dans la Théogonie d'Hésiode, qui lui donne pour mère le Styx, nom qui signifie *odium*, haine; et pour sœurs elle a la Force, la Violence et l'Émulation.

les sacrifices publics qu'on lui offrait ne furent suspendus que vers la fin du quatrième siècle de notre ére, malgré tous les efforts que fit le sénat indigné pour les conserver, suivant ce que nous apprend l'histoire et les écrits de Symmaque. Cependant ses simulacres d'une certaine grandeur sont rares (1). Peut-être parce que la plupart étaient en bronze, et que le besoin ou l'avarice les fit détruire, ou parce que cette déesse ayant perdu les attributs et les symboles qu'elle devait avoir dans les mains et sur les épaules, on peut avoir employé ses figures à d'autres applications (2), ou bien parce que la persécution des empereurs chrétiens animée par la résistance du sénat romain, les porta à détruire tous les monumens de cette idolatrie. Parmi le petit nombre de statues en marbre de la Victoire qui nous reste, si celle-ci est d'une petite dimension, elle est au surplus très-estimable par l'invention, et par l'élégance

(1) On trouve souvent dans les musées de petites figures antiques en bronze de la Victoire, qui se plaçaient sur les enseignes. Elles sont la plupart dans l'attitude de voler, et leurs pieds semblent ne poser sur aucun plan :

Nudo suspensa pede ;

Prudence, liv. II, *contre Symmachus.*

(2) Je crois de cette espèce la figure de la *villa Albani*, que le savant abbé Raffei a appelée une Junon qui descend à Lemnos. *Osservazioni sopra alcuni monumenti della villa Albani*, p. 17. L'auteur lui-même a cependant fait remarquer qu'elle ressemble à une Victoire.

de la manière dont elle est traitée. Son pied appuyé sur la proue d'un vaisseau, comme on la voit sur des médailles, indique une Victoire navale. Elle n'est pas cependant privée de son trophée ordinaire, quoique quelques personnes pourraient le croire plutôt affecté à la Victoire terrestre, comme ayant été absolument inventé pour désigner le lieu d'où l'ennemi prit la fuite. Peut-être la Victoire pour laquelle notre monument avait été dressé fut-elle remportée et sur terre et sur mer; ou peut-être aussi le trophée n'indique-t-il pas un de ceux qui se dressaient sur le champ de bataille, mais un de ceux dont on ornait les temples, les portiques, les arcs, les forum et les palais. Ce signe est tellement l'attribut particulier de la Victoire, qu'un auteur grec ne l'a définie qu'en parlant du trophée même obtenu Νικη ἡ τροπαιυχια. *La Victoire est la possession du trophée* (1) L'auteur de notre marbre a donc fort-justement pris le parti de la faire se reposer sur le trophée, pour indiquer l'assurance qui naît après avoir mis en fuite et désarmé l'ennemi. A cette expression d'assurance on pourrait appliquer la situation du bras gauche placé sur sa tête, si une petite statue semblable, trouvée postérieurement (2), et

(1) Moschopulus.

(2) Elle appartenait à M.r Thomas Jenkins, gentilhomme anglais, grand connaisseur.

plus entière dans cette partie, ne nous apprenait pas que sa véritable attitude était celle de se couvrir la tête, comme une espèce de jeu du casque suspendu au sommet du trophée.

Notre Victoire n'est pas telle que la dépeinte Prudentius (1) :

Tumidas fluitante sinu investita papillas ;

car elle est presque nue, telle que nous la présentent quelquefois les anciennes monnoies. On la voit de même sur les bas-réliefs, sur les pierres gravées, où la Victoire est représentée sacrifiant un taureau, ou près de l'antre de Mythras, ou bien lorsqu'elle indique les victimes des triomphes. Les ailes sont reployées, et ne la font pas soupçonner inconstante. La couronne *moderne*, qu'elle tient dans sa main droite, a été imitée des anciens monumens.

Cette petite statue était, peut-être, destinée à faire l'ornement de quelque architecture avec d'autres semblables. En quelle circonstance? La chose est difficile à conjecturer. Depuis la Victoire d'Actium, l'histoire ne nous parle pas d'autre combat naval pendant les temps qui virent fleurir les arts à Rome. On voit cependant sur des médailles de Vespasien et de Titus la Victoire avec la proue. Qui sait si ce n'était pas une imitation simple de tant d'ima-

(1) Prudent., l. II, *contre Symmachus.*

ges qui, dans les temps glorieux de l'empire d'Auguste, représentaient la Victoire d'Actium.

PLANCHE XII.

LA FORTUNE *.

La figure que nous voyons dans cette gravure, a obtenu quelque considération plus par son intégrité, qu'elle ne la mérite sous le rapport de l'art. Les images en bronze de cette divinité sont très-communes, de même que celles sur les pierres gravées et sur les médailles: il n'en est pas ainsi de celles en marbre, et particulièrement de celles où se trouve bien conservé l'ensemble de ses attributs. La nôtre, qui a été découverte dans l'excavation faite il y a peu d'années, sur la place de Saint-Marc, à peu de distance de l'ancien *forum* de Trajan (1),

* Haut. cinq palmes et cinq onces; avec le plinthe six palmes.

(1) De la même fouille, outre une petite statue de Mars, on retira deux bases avec trois inscriptions remarquables. Les bases appartenaient aux statues en bronze de deux personnages de la famille *Asteria*, très-noble à Rome dans le cinquième siècle de l'ère chrétienne. La première un peu dégradée porte l'inscription suivante:

· · · AE · PATERNAE
· · · NOMIAE · C · M · F (*clarissimae memoriae feminae*
VXORI · OPTVMAE
ET · MERITO

nous offre tous les symboles dont la supersti-
tion des anciens chargea cette divinité incon-

DILECTISSIMAE
L. TVRCIVS · SECVNDVS
ASTERIVS · V. C. EX · AERE
STATVAM · DEDIT

à la seconde on lit vers le haut ASTERII, mot qui selon l'usage indiquait celui qui était représenté dans la statue, à ceux qui ne voulaient pas lire la longue épigraphe qui était écrite sur le fût de la base, comme la suivante:

L · TVRCIO · SECVNDO · C · V (*clarissimo viro.*
FILIO L · TVRCI · APRONIANI · C · M · V (*clarissimae memoriae viro*
CONSVLI · PRAETORI · QVAESTORI
COMITI · AVGVSTORVM · CORRECTORI
PICENI · ET · FLAMINIAE · ELOQVENTIA
IVSTITIA · INTEGRITATE · AVCTORITATE
PRAESTANTI · IN · OMNI · DENIQVE
VIRTVTE · PERFECTO · ORDO
SPLENDIDISSIMVS · AMITERNIANAE
CIVITATIS · OB · INSIGNEM · ERGA · SE
AMOREM · PATRONO · DIGNISSIMO
STATVAM · EX · AERE
POST · ADMINISTRATIONEM
AD · PERPETVI · NOMINIS
GLORIAM · DEDIT

Il est assez remarquable dans cette inscription de voir que la ville d'Amiterne eût élevé une statue dans Rome à Asterius, sans la permission du sénat ou du prince: peut être que le crédit d'Asterius dispensait de toute formalité les habitans d'Amiterne, appelés ici Amiterniens. La pierre est d'un volume que l'on ne peut supposer avoir été transporté de si loin. Par derrière est une autre inscription plus antique, pour laquelle cette base avait été faite, et qui fut ensuite retournée

nue de leurs théologiens du temps d'Homère et d'Hésiode. Plusieurs savans qui se sont livrés

---

pour servir à la statue d'Astérins, selon l'usage qu'on avait alors d'employer des dépouilles de quelques autres monumens. Voici cette dernière inscription :

DIIS · PROPITIS
CLAVDIA · TI · F · QVINTA
C. IVLIO · HYMETO AEDITVO
DIANAE · PLANCIANAE
PEDAGOGO · SVO · KAI
ΚΑΘΗΓΗΤΗ · ITEM
TVTORI · A · PVPILLATV ·
OB · REDDITAM · SIBI
AB · EO · FIDELISSIME
TVTELAM · ET · C. IVLIO
EPITYNCHANO · FRATRI
EIVS · ET · IVLIAE · SPORIDI
MAMMAE · SVAE · F
LIB · LIBERTABVSQ · POSTER · EOR

Cette Diane Planciana était celle dont on voyait une petite chapelle dans la maison, ou près de la maison des Plancii. On voit l'image de cette Diane sur les médailles frappées à Rome par la famille Plancia, lorsque quelques personnes de cette famille présidaient à la monnoie. Quelques auteurs l'ont interprétée pour la Macedoine. Le titre de ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ, équivant à *précepteur;* ainsi Strabon pour dire qu'Athenodore le Stoicien fut le précepteur de César, employa les mots *Καίσαρος καθηγήσατο* (liv. XV). Il y a ici une distinction du titre de pédagogue, qui signifie gouverneur ou instituteur, plutôt que maître, comme l'a prouvé Martorelli (*Th. cal.*, liv. I, ch. 7, n. 16), ce que confirme notre in-

aux recherches sur l'antiquité, ont attribué à cet égard le silence des pères de la mythologie, à des idées plus justes que celles que l'on eut dans des temps postérieurs; savoir qu'ils ne considerèrent pas d'autre Fortune, que la volonté et les ordres de Jupiter. Quant à moi je pense que ces écrivains ont fait à ces deux poëtes honneur d'une philosophie, à laquelle ils n'avoient jamais songé. Hésiode attribue aux Parques Μοῖραι, *Moerae*, toutes les fonctions que les philologues après lui faisaient remplir par la Fortune Τύχη, *Tyche* (1). Et ce Destin, dans Homère supérieur à la puissance de Jupiter, ne s'accorde pas trop avec le système que lui supposaient les érudits en

---

scription. On observera que le mot est écrit en grec, pour ne pas gâter par un hellénisme la pureté de l'inscription. Ainsi nous devons d'autant plus admettre le mot *pupillatus*, pupillarité, qui ne se trouve pas dans les dictionnaires.

(1) *Théogonie*, v. 218, dit des Parques:

Αἵ τε βροτοῖσι
Γεινομένοισι διδοῦσιν ἔχειν ἀγαθόν τε κακόν τε.

» Elles destinent aux mortels dès leur berceau la som-
» me des biens et des maux. »

Ce fut ensuite l'office de la Fortune, dont le nom Τύχη est un substantif de *τυγχάνω*, *survenir*, *arriver*. Ce substantif fut ensuite personnifié ou par les poëtes, ou par le vulgaire, et ensuite divinisé. Pindare croit que la Fortune est une des Parques: Pausan., *Achaica* VII, 26.

question. Il paraît plutôt que son Destin est peu différent de cette Nécessité Ἀνάγκη, *Anance*, au moyen de laquelle les philosophes payens limitèrent la puissance de leurs dieux, et par laquelle ils se persuadaient qu'ils avaient expliqué l'origine du mal; Nécessité, que les poëtes des âges suivans n'ont pas su distinguer de la Fortune (1).

Quoiqu'il en soit, l'empire de la vie et de la mort ayant été réservé aux Parques, toutes les vicissitudes humaines furent soumises à la volonté de la Fortune. C'est pour cela que dans quelques inscriptions elle est nommée avant Jupiter (2); c'est pour ce motif que son simulacre à Préneste soutenait sur ses bras le roi et la reine des dieux sous la forme de deux enfans (3). Le timon et le globe, simboles du gouvernement, indiquent son empire. La roue, qui est aussi un de ses attributs connu comme les précédents, nous rappelle que

Le sue permutazion non hanno tregue (4).

» Ses vicissitudes n'ont pas de relâche. »

La corne d'abondance qu'elle tient de la main gauche nous donne l'idée de tous les biens, dont à sa moindre volonté elle rend heureux

(1) Orace, *Carm.*, liv. I, ode XXXV, dit à la Fortune :

Te semper anteit saeva necessitas.

(2) Gruter., LXXIII, 9.

(3) Cicer., *de Divinat.*, II, 41.

(4) Dante, *Inferno*, VII, 88.

les peuples, les villes et les familles. Bupalus a été le premier qui ait donné cet attribut à la Fortune dans sa figure de Smyrne (1); d'autres avant lui plaçaient sur ses bras Plutus enfant (2).

Bupalus orna cette figure encore d'un autre symbole, le *polus* qu'il plaça sur sa tête (3). Quelques-uns se contentent d'entendre par cette parole le ciel, sans s'embarasser de savoir quelle était sa forme, et de quelle manière elle reposait sur la tête de la Fortune (4).

---

(1) Pausan., *Messenica*, ou liv. IV, ch. 30.

(2) Pausan., *Boeot.*, liv. IX, ch. 16, où il raconte que Cephisodore avait à Athènes placé sur le bras de la statue de la Paix le même Plutus, dieu des richesses, par un semblable motif. Par ce passage on doit corriger celui du liv. I, dans lequel on lit, ch. 8, que la statue de la Paix placée à Athènes portait sur son bras Platon. Au lieu de Pluton il faut rétablir à sa place Plutus.

(3) Pausan., *Messen.*, IV, ch. 30. *Βούπαλος δὲ... Σμυρναίοις ἄγαλμα ἐργαζόμενος Τύχης, πρῶτος ἐποίησεν ὧν ἴσμεν πόλον τε ἔχουσαν ἐπὶ τῇ κεφαλῇ, καὶ τῇ ἑτέρᾳ χειρὶ τὸ καλούμενον Ἀμαλθείας κέρας ὑπὸ Ἑλλήνων. Οὗτος μὲν ἐπὶ τοσοῦτο ἐδήλωσε τῆς θεοῦ τὰ ἔργα.* « Bupalus qui sculpta pour les habitans de Smyrne la statua de la Fortune, le premier » de tous caux que nous connaissons, la fit avec le *polus* » sur la tête, et avec la corne, que les Grecs appellent » corne d'Amalthée, dans la main gauche. Dans tout » cela il exprima les fonctions de cette déesse. »

(4) Buonarroti, *Osservazioni sopra alcuni medaglioni.* Il faut mettre caux qui ont expliqué les bronzes d'Herculanum, (t. V des Antiquités des bronzes, p. 263, n. 34), au nombre des écrivains qui ont entendu par *polus* le ciel.

D'autres expliquent ce *polus* en disant que c'était le *modium* ou le *calatus*, ornement habituel de beaucoup de divinités (1). Pour moi je crois que de telles significations ne conviennent point au mot *πόλος*. Cette parole ne nous donne chez les écrivains d'autre idée, que celle d'un objet concave ; ce qui donna lieu à lui faire indiquer le ciel, que les anciens se figuraient solide et concave (2), ou le crane de l'homme, et même l'horloge solaire (3), qui était formée par la surface concave d'un segment de sphère, et qu'à cause de cela Pollux a comparée à une coupe ou à une conque. Comment-donc pourrait-on appliquer cette définition à un corps qui ressemble plutôt à un cône tronqué ou à un cilindre ? Et s'il est possible d'admettre raisonnablement la valeur de cette parole *πόλος*, pourquoi les anciens ne l'ont-ils pas employée pour indiquer le calatus

---

(1) V. les notes du savant abbé Fea, liv. IX, ch. 3 § 5, de l'*Hst. des arts* de Winckelmann.

(2) Varron, *de L. L.*, liv. IV, où il le prouve par deux passages d'Ennius, dans l'un desquels le poete compare le ciel à un bouclier.

(3) Pollux, *Onomast.*, liv. II, sect. 38 et 99, il parait que comme *πόλος* est encore une partie de la tête, il ne faut pas changer le passage d'Hésichius, v. *πόλος*, où il y a *τόπος κορυφῆς* en *τυχος κορυφῆς*, comme quelques-uns prétendent, et entre autres Winckelmann, *Storia delle arti*, liv. IX, ch. 3, § 5, où il donne l'explication de *polus* par le mot nimbe, et il fut à ce sujet fort-à-propos critiqué par l'editeur romain.

de Diane d'Ephèse, celui de Sérapis, celui de la Diane Pergea, et de beaucoup d'autres qui, semblables au *modium* de la Fortune, s'élevaient sur la tête de tant de divinités? Je ne crois pas devoir m'éloigner du sens le plus naturel et le plus certain de ce mot, lorsque je vois que les monumens ne s'y opposent pas. J'entends par *πόλος*, ***polus***, une espèce de casque, ou bonnet, tel que je les ai remarqués sur beaucoup d'images de la Fortune (1). On le voit à la nôtre: les simulacres de la Fortune d'Antium en sont couvertes. Il paraît dans d'autres figures, un casque (2) semblable presque à un bonnet phrygien (3). Voila donc quelle espèce de calotte couvrait la tête de la Fortune de Smyrne, et qui indiquait, peut-être, l'obscurité de ses résolutions (4) ou celle de

(1) C'est ainsi que sont dans le Musée de Stosch les pierres n. 1818 et 1820, et une autre pierre du Musée de la Chausse.

(2) Morelli, *Num. famil. Rustia.*, n. 2. Des Fortunes d'Antium gravées sur le revers des médailles de la famille Rustia, une seule a le casque sur la tête, sans cimier *κυνῆ ἄφαλος*. C'était peut-être un pareil qu'avait la Minerve d'Eritrée, Paus., *Ach.*, VII, 5, et la Vénus de Corinthe, *idem* II, 10; toutes deux sont décrites ayant le *polus*. On voyait de même la Vénus armée à Corinthe et à Sparte, *idem* II, 4, et III, 16.

(3) De la Chausse, *Museum Romanum*, pl. XXI.

(4) Ceci cache sans doute un sens allégorique, puisque Pausanias nous dit *ἐδήλωσε τῆς Θεοῦ τὰ ἔργα*, « que « Bupalus indiqua ainsi les œuvres de cette déesse, ou

son origine (1), ou pour imiter les anciens simulacres que l'on adorait à Antium, qui ne

---

» sa façon d'agir. » Peut-être voulut-il nous la montrer comme dit Dante, *Inferno*, VIII:

. . . . lo giudicio di costei,
Che è occulto, com' in erba l' angue.

« Ses dessins sont cachés comme le serpent sous l'herbe. »

(1) L'obscurité de son origine fit donner à la Fortune Prénestine le nom de *Primigenia*, comme si l'on eut reconnu que le commencement de l'univers était dû à une certaine fatalité. Cette dénomination était tellement particulière à la Fortune de Préneste, que les inscriptions la portent toujours. Une d'elles, écrite sur deux côtés d'une petite base, est fort-curieuse:

d'une part ·

PRO SALVTE
C · CAESARIS AVG
GERM (*Germanici*
ET REDITV

de l'autre part

F · P · PR (*Fortunae Primigeniae Prenae-*
THESIS (*stinae*
Q · COSIDIVS TERTIVS
D D

Il semblerait que le mot THESIS est ici placé pour exprimer que le *donarium*, l'offrande, dont l'image devait être élevée sur cette base, se déposait dans ce temple avant d'en avoir obtenu la faveur, pour la laisser lorsqu'elle serait accordée, ou la retirer si elle était refusée. Dans ce sens ΘΕΣΙΣ était un mot du barreau Attique, synonime de *παρακαταβολή*, comme l'indique Aristophane *in Nub.*, ce que prouve encore Suidas au mot *θέσις*, et Hesichius à celui de *πρυτανεῖα* e *καταβολή*, qui signifie le dépôt, qui se faisait entre les mains du juge, d'une espèce de monnoie que l'on perdait en per-

different pas des antres qu'on avait consacrés dans les sanctuaires grecs-italiques. Cet *apex* (1), si nous voulons l'appeler ainsi, devenu un symbole particulier de la Fortune, nous donnera une explication de ces expressions d'Horace (2):

---

dant sa cause. Cela même, comme l'observe Budée, *Comment. G. L.*, p. 9, désignait l'argent déposé. Cicéron a dit la même chose dans cette phrase *sponsione lacessere*. Cette application des formules judiciaires aux votives ne doit pas paraitre extraordinaire, puisque la phrase *voti damnatus*, parfaitement analogne à la nôtre, était ordinairement adoptée. Une pierre gravée du Musée Borgia à Velletri offre la parole, ou plutôt les lettres ΘΕCΙ gravées antour d'une Isis assise sur une corbeille mistique, et tenant dans sa main un sistre. Quoique cette pierre ait été trouvée à Alexandrie, le travail n'est pas cependant dans le style égyptien. Elle me paralt un mélauge de religion greeque et égyptienne. Isis est assise sur une corbeille mistique, comme étant la déesse des mystères appelés *Tesmophories*, que l'on croit avoir été apportés de l'Egypte dans la Grèce, et institués par Isis, que les Grecs, et particulièrement Hérodote, ont traduit par le mot Cérès. V. son *Euterpe*. Qnand même ces lettres n'enssent pas appartenu à un nom propre, comme cela me parait possible, on pourrait les expliquer ainsi ΘΕCμοφόρος Ισις, *Isis Tesmophorée*. Le savant monseigneur Borgia a eu la complaisance de me donner une empreinte de cette pierre rare, qu'il possède dans son Musée à Velletri, lequel contient beaucoup de monumens très-curieux en tout genre.

(1) L'apex des Flamines et des Pontifes était aussi una espèce de calotte.

(2) Horace, *Carm.* I, 34.

. . . . . hinc apicem rapax
Fortuna cum stridore acuto
Sustulit, hic posuisse gaudet.

Expressions, lesquelles sans cela ne nous offrent qu'une image assez froide et indéterminée, qui n'est pas digne de ce poëte lyrique, le premier entre tous ceux que l'antiquité nous a fait connaître.

Enfin notre figure a l'ornement ordinaire appelé *calatus*, cependant d'une forme peu ordinaire, qui ressemble à des tours, dont on voit en effet, sur plusieurs monumens, la Fortune couronnée, et qui lui a obtenu de Pindare le titre magnifique de *φερέπολις*, *pherepolis*, qui porte ou soutient des cités (1).

Observations de l'auteur, publiées dans le tome VII de l'édition de Rome.

J'ai proposé à la page 95, note (2), une nouvelle explication du *polus*, ornement que

(1) Pausan., IV, 30. Mais comme il joint cette épithète donnée par Pindare à la Fortune, à tout ce que précédemment il a raconté du *polus* que Bupalus avait placé sur la tête de la statue, j'ai conjecturé que l'on ne devait pas lire *φερέπολος*, *pherepolos*. Qui porte le *polus*, ou bien qu'avant on devait lire *πόλον* en lieu de *πόλιν*, c'est-à-dire que Bupalus avait représenté la Fortune avec une ville sur la tête, ou couronnée de tours, comme nous le voyons souvent. En comparant les manuscrits, on pourrait lever toute espèce de doute là-dessus.

l'on trouve sur la tête de plusieurs divinités. J'ai dit que le mot grec *πόλος* devait signifier une chose ronde creuse. Cette définition aujourd'hui ne me semble pas exacte; le mot *πόλος* vient du verbe *πολέω*, qui signifie *verto*, tourner; et est ainsi l'équivalent du mot latin *vertex*, et peut admettre toutes les significations de cette parole latine. Il est donc possible qu'elle désignât quelquefois, comme il me l'a paru, un sommet, *vertex*, relevé dans la forme du *modium*, du *calatus* ou d'une tour; et si l'on ne trouve pas le *polus* nommé dans la description des simulacres qui portent le *modium* ou le *calatus*, comme, par exemple, la Junon de Samos, la Diane Pergée et d'autres, cela peut provenir de ce que l'on ne voit dans les écrivains anciens aucune description de ces simulacres.

A la page 97, note (1), j'ai expliqué le mot THESIS qui se trouve dans une inscription latine, comme si elle exprimait un voeu avec *anathema*. Le mot *πολύθεστε* que l'on trouve dans l'hymne de Callimaque à Cérès, v. 48, et qui indique un fils très-desiré, ou obtenu par les parens à force d'offrandes faites aux Dieux, semble confirmer l'interprétation proposée.

PLANCHE XIII.

Némésis *.

Quand un antiquaire trouve à écrire sur un sujet intéressant et bien sur qu'il doit expliquer, il prend plus de confiance dans ses moyens, il oublie que certains beaux esprits se plaîsent à qualifier de frivole et d'imaginaire ce genre de littérature (1). La jolie petite statue de Némésis que nous présentons dans cet-

* Haut. cinq palmes manquants.

(1) Un des motifs les plus forts pour lesquels le public paraît estimer moins cette science, est cette pensée d'Horace :

Scribimus indocti doctique poëmata passim.

la supposant toute fondée en conjectures: quelques personnes ont cru qu'il suffisait d'avoir un peu d'imagination pour se faire passer comme antiquaire. Le public n'est pas toujours à portée d'examiner les fondemens des conjectures, et quelquefois il confond celles produites par la fantaisie de gens peu éclairés, avec celles qui sont le fruit de l'étude sérieuse et faite avec jugement des auteurs classiques, d'une observation exacte des monumens, d'un goût sur dans les beaux-arts, d'une profonde connaissance des usages, des loix, de la religion et des habitudes des peuples anciens, connaissances inséparables d'une bonne philosophie. Cependant tant que les arts de la fable et du dessin, dont les chefs-d'œuvres nous restent dans les écrits et dans les monumens de l'antiquité, seront honorés en Europe, il se trouvera toujours des personnes qui sentiront la considération que méritent les véritables antiquaires.

te gravure, a précisement tous les caractères néeessaires pour inspirer du eourage au commentateur. Les figures de Némésis sont très-eonnues dans les médailles grecques, particulièrement sur celles de Smyrne, où l'on adorait deux Némésis dans un temple, qui le disputait en magnifieenee et en richesse à celui d'Éphèse. Ces images, principalement sur les grandes médailles (1), la distinguent si bien, que nous y reeonnaissons tous les attributs que les aneiens donnaient à cette déesse ennemie des superbes, dont ils firent le personnage allégorique de l'indignation et de la justice distributive des dieux, qui poursuivait les coupables jusques dans le sein des tombeaux (2).

---

(1) Voyez les grandes *Médailles du cabinet du roi de France*, n. 2, 69, 148 et 210.

(2) C'est dans le sentiment d'indignation qu'excite en nous le despotisma qui pese sur les opprimés, qu'on doit, à ce qu'il semble, chercher l'origine de cette déesse, *quae nimiis obstat votis*, selon la phrase de Claudien, et que Pausanias appelle θεῶν μάλιστα ἀνθρώποις ὑβρισταῖς ἀπαραίτητος, « la plus implacable de » toutes les divinités contre les oppresseurs. » Mais comme on voyait assez souvent le vice prospérer dans le monde, on lui attribua la faculté de poursuivre les méchants au-de-là même du tombeau (Timée, *de anima mundi*), et on la confondit avee la justice divine. Son nom en grec signifie *indignation*, si on le fait dériver de νεμεσάω, et veut dire *distribution* ou *dispensatrice*, si on le fait dériver de νέμω. Les Latins pour ne pas perdre le double sens qui exprime les caractères de la dées-

La mesure de la coudée était le premier et le plus caractérisé de ses attributs symboliques, par lequel elle indiquait non-seulement la justesse des récompenses, mais elle offrait aux personnes heureuses la mesure qui devait les régler pour ne pas abuser de leurs richesses et de leur pouvoir (1). Le frein suspendu à son bras gauche était le symbole de la modération dans les discours (2). Quelquefois on lui faisait tenir une branche de frêne, qui figurait le fouet dont elle devait frapper les coupables. On retrouve tous ces attributs sur différentes médailles. Mais la position du bras droit, avec lequel elle indique particulièrement la longueur de la coudée, est le symbole le plus constant, d'où Spanhemius a conjecturé que l'on doit rapporter à ce geste

---

se, ne voulurent pas, en l'admettant parmi leurs dieux, traduire son nom par le mot *Indignation*, qui correspond grammaticalement au nom grec *Némésis*. C'est pour cela que Pline dit que le simulacre de Némésis *in Capitolio est, quamvis Latinum nomen non sit* (*H. N.* XXVIII, 5).

(1) On connaît l'épigramme 73 du liv. VI, ch. 12, de l'*Antologia*, où Némésis parle ainsi :

Ἡ Νέμεσις πῆχυν κατέχω· τινὸς οὕνεκα; λέξεις
Πᾶσι παραγγέλλω μηδὲν ὑπὲρ τὸ μέτρον.

» J'élève comme Némésis le bras. Pourquoi? diras-tu?
» Je vous montre, ô mortels, une mesure en tout. »

(2) *Anthologia*, liv. IV, ch. 12, ep. 72. Buonarroti a pris ce frein pour une fronde (*Osservaz. sopra alcuni medaglioni*, p. 223), les anciens ne parlent point de fronde, mais du frein.

ce que les anciens ont dit de la coudée de Némésis, que la plupart des critiques ont expliquée par une mesure ou une verge, que cette déesse tenait dans la main (1). L'incertitude de Spanhémius parut, avec raison, se changer en certitude pour Winckelmann; ou peut-être lui-même, sans se rappeler l'idée qu'avait eue Spanhémius, a-t-il pensé et écrit cette opinion, qui était la sienne, très-louable en cela, mais non pas autant en appliquant son observation à une petite statue de la *Villa* Albani (2), qui, à la vérité, soulève de la main gauche son manteau, mais plutôt, sans doute, pour y recevoir quelque chose, que pour se présenter sous l'attitude ordinaire que l'on voit à Némésis dans les médailles et les pierres gravées. Cette attitude caractéristique est absolument celle que nous remarquons dans la statue, et qui est entièrement conforme avec les figures de Némésis qui ne sont point douteuses, et entre autres avec les plus certaines, qui sont une grande médaille du cabinet du roi de France, où est représentée l'apparition des Némésis Smyrnéennes à Alexandre, lorsque ce conquérant se repose à l'ombre d'un platane. Ce fut à cette apparition, ou, pour mieux dire, à ce songe que Smyrne dût sa réédifi-

(1) Spanhémius, *ad Callimach. hymn. in Delum.*, v. 107.

(2) Winckelmann, *Monum. ined.*, n. 25.

cation et sa grandeur (1). Le graveur, quel qu'il soit, qui a fait ces anciennes effigies, imagina de leur donner ce geste, au moyen duquel le bras droit est posé de manière qu'il offre à l'œil la grandeur entière de la coudée. On peut croire cependant que le bras des Némésis de Smyrne était tout-à-fait isolé, et ne soutenait pas du tout le peplum ou le bord de la seconde tunique, comme on le voit dans les images de Némésis sur les bas-reliefs et sur les pierres gravées. Des philologues ont dit de très-belles choses, et fort-ingénieuses, sur ce mouvement que fait Némésis de lever une partie de son manteau; mais ces belles idées ne sont appuyées d'aucune tradition antique (2). S'il m'était permis de placer mon opinion à ce sujet, je dirais que l'on cherche envain quelque mystère dans une invention du sculpteur, qui ne trouvant dans ce bras isolé de la Némésis de Smyrne qu'une attitude outrée et sèche, a plus ingénieusement imaginé de donner à ce bras un mouvement, qui tout en lui faisant prendre l'attitude caractéristique, la rendit en même temps plus vraie. A coup sur on ne pouvait concevoir une action plus naturelle et plus propre à l'idée que devait présenter la pose du bras, que celle de la statue qui semble grouper une partie de son

(1) *Medaglioni del re di Francia*, n. 210.

(2) *Pitture d'Ercolano*, t. III, pl. X, n. 8.

peplum sur sa poitrine. Cette pensée fut à peine exprimée, qu'une foule d'imitateurs la répétèrent dans des travaux de différentes espèces et de plusieurs temps. C'est ainsi qu'est représentée Némésis sur le beau vase du palais Chigi (1); elle est de même dans un cipe rare rappelé par Beger, qui l'a assez extraordinairement métamorphosée en Aurore (2).

---

(1) Ce vase, vraiment curieux, a été publié dans le journal périodique intitulé *Notizie d'antichità e belle arti di Roma per l'anno* 1784, mois de mars. On y voit un Amour qui brûle un papillon sur son flambeau, entre les deux figures de Nemesis et de l'Espérance. Némésis a son bras dans la position ordinaire, et elle tient de l'autre main une petite branche.

(2) Beger., *Spicileg.*, p. 84. On voit sur ce cipe d'un côté l'Esperance, de l'autre Némésis; ici la deesse est ailée comme dans sa statue à Smyrne; outre son geste accoutumé, elle a quelque chose dans la main gauche, que quelques-uns ont pris pour une palme, d'autres pour une verge, mais il est plus probable que c'est une branche. A ses pieds, sont une roue et un griffon, symboles de la Fortune, avec laquelle Némésis fut confondue quelquefois, comme distributrice aussi des biens et des maux. Beger en la nommant Aurore, fonda son opinion sur une prétendue allusion aux noms de la défunte, dont l'effigie était sculptée sur le cipe. Quelque facile qu'il fût d'interpréter cette inscription, Beger l'a fait avec une telle ignorance, que j'ai cru necessaire de la reproduire ici, pour que la réputation de cet écrivain n'induise pas dans une erreur ceux qui savent peu le grec. Voici l'inscription originale:

Enfin on la retronve telle dans beaucoup de pierres gravées (1).

Cette belle statue fut trouvée dans la *Villa* Adrienne. Il lui manquait un bras, qui a été restauré tenant une branche de frêne, symbole dont on rencontre des exemples dans les monumens, et dont les écrivains nous ont parlé. Dans la même fouille on en découvrit une autre, moins respectée par le temps, et qui ressemblait à la première dans l'attitude essentielle du bras, mais qui était également privée de l'autre bras. On eût dû mettre, en la restaurant, dans la main de celle-ci le frein, pour imiter les deux Némésis de Smyrne qui avaient, l'une un frein, l'autre une branche de frêne. Mais la perte des symboles du second rang nous est moins sensible, à raison

---

Θ · Κ
ΕΛΠΙΔΙ · ΕΩΟΣ
ΚΑΙ · ΚΕΝΣΩ
ΡΕΙΝΑ · ΤΕΙΜΙ
ΩΤΑΤΗΙ · ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΑ
ΑΝΕΘΗΚΑΝ

C'est ainsi que l'a traduite Beger: *Dis subterraneis. Elpidi Eoi filiae, et Censorinae honoratissimae Liberta posuit.*

Et c'est de cette manière qu'il faut la traduire: *Dis subterraneis. Elpidi; Eous, et Censorina Libertae honeratissimae posuerunt.*

(1) V. les pierres gravées de Stosch depuis le n. 1808 au n. 1815. Winckelmann, *Description etc.*

de la conservation du geste qui indique la coudée ou la mesure. Nous y voyons le signe distinctif, assuré, indubitable, donné à Némésis (1), qui nous la fait reconnaître dans ce seul simulacre qui nous reste, et qui tire ses certitudes des écrivains, des médailles, et du rapport qu'a la figure avec tous les monumens de cette déesse qui nous restent.

Il n'y aurait rien à ajouter à une explication de ce morceau très-estimable, quelle qu'elle fût, si elle n'exigeait pas quelque chose de plus dans la description que Pausanias nous a laissée de la fameuse Némésis de Rhamnonte, bourg de l'Attique. Ce simulacre renommé sous le rapport de l'art, et par la dévotion que la déesse inspirait, avait été mis par Varron au dessus de tout ce qu'avait produit de son temps la sculpture chez les Grecs, qui s'était élevée cependant des plus grandes beautés de la nature humaine au

---

(1) C'est pour cela que je crois que la peinture d'Herculanum, tom. III, pl. X, où l'on prétend voir une Némésis, représente plutôt une nymphe tragique. Elle n'a pas le geste ordinaire de cette déesse; et l'attitude qui lui fait relever un pan de son habillement, n'a pas de rapport avec elle, comme nous l'avons fait observer. L'épée est un symbole de Melpomène, et on peut le voir dans une autre peinture du premier tome, pl. XIII, comme aussi nous l'avons démontré à propos de la planche XIX dans le premier tome de cet ouvrage. Le geste lui-même, peut-être tragique, et d'ailleurs la chaussure est précisément semblable à celle de nos muses.

sublime idéal de la divinité, et le siècle d'or de cet art avait déjà précedé l'époque où vivait cet écrivain.

Agoracrite de Paros, disciple de Phidias, était l'auteur de cette statue. On voyait briller dans le travail tant d'excellence, que très-souvent les écrivains l'ont attribuée à son maître. Peut-être cet artiste eut-il le malheur commun avec d'autres élèves de professeurs célèbres, que s'ils produisent quelqu'ouvrage d'un grand mérite, l'envie s'empresse de le leur arracher (1). Le marbre dont le sculpteur se servit pour cette statue superbe, avait été destiné par le roi Darius pour en former un trophée de la Grèce vaincue. Mais les Perses ayant succombé à Marathon sous la valeur athénienne, ce marbre tomba entre les mains d'Agoracrite, qui le réserva pour en sculpter une figure de Vénus, sujet qu'il vouloit représenter en concurrence avec Alcamène son condisciple. Phidias qui favorisait avec passion le dernier, donna à son ouvrage, avec son ciseau

(1) Voici toute l'histoire dans ce passage de Pline, XXXVI, 4. *Eiusdem (Phidiae) discipulus fuit Agoracritus Parius... Certavere autem inter se ambo discipuli (Alcamenes et Agoracritus) in Venere facienda; vicitque Alcamenes, non opere, sed civitatis suffragiis contra peregrinum suo faventis. Quare Agoracritus ea lege signum suam vendidisse traditur ne Athenis esset, et appellasse Nemesin. Id positum est Rhamnunte pago Atticae, quod M. Varro omnibus signis praetulit.*

savant, un peu plus de perfection. Malgré cela, le morceau d'Agoracrite n'aurait pas succombé dans le concours, si le peuple d'Athènes, guidé par la partialité et par un esprit de patriotisme mal placé, n'eut voulu donner la préférence à un de ses citoyens sur un étranger. L'artiste de Paros, outré de cette injustice, ôta à sa statue le nom de la déesse des amours, pour lui donner celui de la déesse de l'indignation (1), de laquelle il attendait une vengeance du tort qu'il venait d'éprouver. Et en effet la perfection qu'il avait mise dans ce morceau inimitable, fut la vengeance la plus éclatante qu'il put se procurer.

Ce changement n'a rien qui puisse paraître extraordinaire, et ne fut pas difficile, parce que Praxitèle n'avait pas encore osé représenter nue la déesse de la beauté, ni introduire dans la religion une image lascive. Mais la statue de la Némésis de Rhamnuse eut des symboles qui ne lui étaient pas fort heureusement appliqués, et qui ont semblé même in-

(1) On a feint qu'Hélène était fille de Némésis, déesse de l'indignation, et de Jupiter. On peut attribuer l'origine de cette fable à une fantaisie poetique, qui regardait comme engendrée par la colère des Dieux une femme pour laquelle on détruisit tant de villes. Par cette raison Phidias, ou plutôt Agoracrite, avait sculpté sur la base de la statue que nous décrivons, Léda, non pas comme mère, mais comme nourrice d'Hélène, au moment où elle va la remettre à Némésis. Pausan., I, 33.

explicables à Pausanias, parce qu'il n'avait pas connaissance de la circonstance dont nous venons de parler (1). Le rapprochement des écrits des anciens nous donne aujourd'hui la facilité d'expliquer les incertitudes que les Athéniens les plus érudits de ce bourg, n'ont pu éclairer dans les écrits de Pausanias; tant la domination romaine avait déjà dégradé la Grèce esclave. Le simulacre de Vénus tenait d'une main une branche de pommier, qui faisait allusion à sa victoire sur le mont Ida, et cette branche fut confondue ensuite avec le frêne de Némésis. Dans l'autre main elle avait une phiole, sur laquelle étaient représentées des figures d'Ethiopiens. C'est là-dessus que naissent les doutes

(1) Pausan., *Attica*, ou liv. I, ch. 33. Τοῦτον Φειδίας τὸν λίθον εἰργάσατο, ἄγαλμα μὲν εἶναι Νέμεσεως, τῇ κεφαλῇ δὲ ἔπεστι τῆς θεοῦ στέφανος, ἐλάφυς ἔχων καὶ Νίκης ἀγάλματα οὐ μεγάλα· ταῖς δὲ χερσὶ ἔχει, τῇ μὲν κλάδον μηλέας, τῇ δεξιᾷ δὲ φιάλην Αἰθίοπες δὲ ἐπὶ τῇ φιάλῃ πεποίηνται. Συμβαλέσθαι δὲ τὸ περὶ τοὺς Αἰθίοπας, οὔτε αὐτὸς εἶχον, οὔτε ἀπεδεχόμην τῶν συνιέναι πειθομένων. « Phidias forma cette statue de marbre (*c'est-à-dire de celui que les Perses avaient destiné à être un* » *trophée*) pour être Némésis. La couronne est sur la » tête de la déesse avec des cerfs et de petites figures » de la Victoire. Némésis a dans une main une branche » de pommier, et elle tient de la droite une phiole, sur » laquelle sont sculptés quelques Ethiopiens. Sur ces figures je ne me suis pas cru en état de donner aucune » conjecture, et je ne m'attache à aucun de ceux qui » se sont flattés de les expliquer. »

de Pausanias ; mais ce n'est autre chose que la phiole contenant des parfums précieux, attribut convenable à Vénus. Les Ethiopiens qui sont gravés dessus, ne signifient pas leur justice, comme l'ont imaginé des commentateurs de cet auteur classique, mais ils indiquent ou la Lybie ou l'Arabie, que l'on confond souvent avec l'Ethiopie, pays les plus riches en parfums, si recherchés anciennement, comme objet de luxe, par les femmes (1). La couronne d'or qui parait la tête de la déesse, convenait parfaitement à Vénus, que les poëtes appelaient quelquefois *eustephanos*, déesse à la belle couronne. Les Victoires qui sont gravées sont celles qu'elle remporta sur les deux déesses ses rivales, et les cerfs qui les accompagnaient indiquent assez que ce ne sont pas des victoires dues à la force.

---

(1) Il est prouvé par Cellarius (*Notitia orbis antiqui*, liv. IV, ch. 8, sect. 13, § 13, n. 5), que les Arabes furent appelés Ethiopiens par les plus anciens écrivains grecs.

PLANCHE XIV.

La Pudeur *.

Cette statue, où l'on admire l'élégance grecque, a été publiée par Maffei (1) au nombre des principales statues de Rome, sous le nom de Livie, suivant l'usage que l'on avait de son temps, de retrouver dans tous les monumens l'histoire ou l'image d'un personnage romain. Quelque ressemblance qu'il y eut entre son visage avec ceux de cette impératrice, qui se trouvent sur des médailles, avec la légende *Pietas*, cela ne pouvait servir de fondement à aucune espèce de conjecture, puisque la tête, qui n'est pas d'un travail excellent, est une restauration moderne. En observant avec attention les caractères que nous offre l'antique, pour déterminer le sujet de cette statue, sa chaussure, qui, à raison de la hauteur très-remarquable des semelles, peut être regardée comme des cothurnes, me parut aussitôt faite pour être bien distinguée. Car il était assez vraisemblable qu'elle pouvait nous offrir la Muse de la tragédie, telle que nous la voyons sur le bas-relief, dont nous avons déjà parlé, de l'apothéose d'Homère, où elle est voilée et

* Haut. neuf palmes et demie; sans la plinthe neuf palmes, une once.

(1) Maffei Paolo Alessandro, *Statue di Roma*, pl. CVII.

chaussée de cothurnes (1). La physionomie sérieuse ou plutôt mélancolique de la figure

Ad talos stola demissa, et circumdata palla,

ne contredirait pas cette dénomination, laquelle peut satisfaire, avec beaucoup d'apparence de probabilité, tous ceux qui vondront l'examiner avec attention. Malgré cela je me décidai à ne pas m'éloigner de l'opinion de Venuti (2), et à m'attacher aux médailles qui nous présentent tant d'images de femmes voilées, enveloppées dans leur manteau, avec l'épigraphe répétée *Pudicitia*. La hauteur du cothurne, qui a échappé à Venuti, trop léger dans ses observations, nous donne encore un motif de ne pas rejetter une dénomination aussi facile à saisir, et assez fondée. Nous avons fait remarquer ailleurs que le cothurne tragique a les semelles plus hautes dans d'autres monumens, et que ceux-ci sont proprement les chaussures thyrréniennes décrites par Pollux, qui n'étaient pas exclusivement destinées au théâtre, ni réservées aux muses (3). Ces cothurnes seraient cependant le signe unique, auquel on pourrait reconnaître Melpomène dans cette figure. Si on veut ab-

(1) V. le tome premier de cet ouvrage, pl. B, n. 2, p. 358.

(2) *Monum. Mattheior.*, pl. LXI.

(3) V. le premier tome, pl. XXV,

solument insister pour les appeler des cothurnes, soit; mais au lieu de les placer parmi les costumes de l'ancien théâtre, il faut les mettre dans la toilette des femmes; car une matrone ne pouvait se montrer en public sans cette chaussure,

Nullis adiuta cothurnis (1).

Si toutefois quelqu'un était d'un avis contraire, en disant que nous n'avons pas d'effigies grecques de cette divinité, qui ne se trouve gravée que sur les médailles latines; et qu'en conséquence on ne doit pas attribuer aux Grecs le simulacre de cette déesse, qui leur appartient cependant par la nature du travail; il sera assez facile de détruire cette objection. D'abord parce que la Pudeur est une divinité reconnue dans la théologie grecque dès le temps d'Hésiode, qui l'appelle Ἀιδὸς, *Aedos*, et qui la donne pour compagne à Némésis (2); d'où il s'ensuit que des artistes grecs peuvent l'avoir représentée, et que les monétaires romains en auront copié l'image. En second lieu, parce que les artistes

(1) Juvenal, sat. 6.

(2) Hesiod., *Opera et dies*, v. 196. La Pudeur eut aussi un autel à Athènes, Pausan, I, 17, et une statue, qui devait être voilée, à Sparte, en l'honneur de Penelope, laquelle ayant eu le choix libre de suivre son epoux, ou de rester avec son père, ne repondit qu'en se couvrant le visage. Pausan, III, 21.

de la Grèce furent florissans pendant plus d'un siècle et demi dans l'empire romain, et qu'ils ne se refusèrent pas dans ces temps à représenter des sujets de la religion des Romains, et les fastes de leurs empereurs. Celà est d'autant plus fondé, que la belle statue que nous observons se rapproche plus de la grace et de la finesse du style qui précéda la décadence des arts, qu'elle ne présente cette beauté simple et austère qui nous reporte aux siècles de la liberté de la Grèce et à la manière sublime qui régnait alors dans les ouvrages. Néanmoins comme la plupart des figures de la Pudeur sur les médailles romaines sont une adulation adressée aux impératrices, je ne suis pas éloigné de croire, que si l'ancienne tête de la statue y existait encore, elle nous présenterait le portrait de quelque femme illustre. M. Morison a eu, à sa possession à Rome, une statue semblable, quoique d'un travail moins parfait, dont la tête, bien antique, était le portrait d'une matrone. Les ornemens que portaient les femmes, et que le sculpteur n'a pas oubliés, confirment cette conjecture, puisqu'en outre de la chaussure thyrrénienne, il a exprimé un bracelet en forme de serpent autour du bras droit de la figure, et qui s'aperçoit au travers du manteau qui le couvre (1). Il semble que

(1) Nous avons déjà parlé, tom. I, pl. X, des bracelets appelés *spintheres*, qui se portaient au bras gau-

l'artiste ait cherché à satisfaire le goût de la parure, dont ne sont pas exemptes les plus sages personnes du beau sexe. Ce sont ces ornemens qui m'ont fait précisement écarter l'opinion que j'avais pu avoir que notre marbre représentait la Sagesse ou Sophie, que l'on voit dans le bas-relief de l'apothéose d'Homère, avec une expression et un vêtement semblable, d'autant plus qu'elle est peu différemment représentée accompagnant Socrate, sur un des côtés du beau sarcophage du Capitole, sur le devant duquel sont sculptées les muses.

Notre statue offre un style dans les draperies, qui peut servir d'étude à qui voudra atteindre la perfection dans cette partie de l'art. Elle nous enseigne comment on peut allier la richesse des formes d'une draperie avec une sage intelligence dans l'expression des parties principales du nu, qu'elles laissent apercevoir. Elle nous montre jusqu'à quel point l'habile artiste peut combiner la variété multipliée dans

---

che seulement. Nous ne voulons pas en ce moment avancer que ces ornemens ne se portaient quelquefois qu'au bras droit seul; car la gauche dans cette statue est moderne. Ce bracelet, semblable à celui de la Vénus, planche citée, m'a laissé dans le doute si notre statue ne représenterait pas cette Vénus appelée Architide, l'*ancienne*, symbole de la génération du monde, dont l'effigie était adorée dans le Liban, *capite obnuto* . . . *faciem manu laeva intra amictum sustinens*. Macrob., *Sat.*, I, 21.

cette disposition avec le sentiment de la nature et de la vérité. La figure présente un bel ensemble, et n'offre qu'un seul défaut, celui d'être un peu maigre vers les épaules; ce qui doit probablement s'attribuer à la restauration qui a été faite de son bras gauche et de son épaule.

PLANCHE XV.

Rome *.

Les simulacres de Rome exécutés dans le bon siècle des arts sont fort-rares. Peut-être que la domination des empereurs fut cause que l'on ne montra pas tant de vénération pour une déesse qui pouvait rallumer dans les cœurs l'ancien amour de la patrie et de la liberté. Si cette petite statue n'a pas été sculptée dès les premiers temps de l'empire, elle sera une copie de quelque célèbre image placée dans la capitale du monde ; car on trouve la même figure sur des médailles de grand module en bronze, de Néron. Sur ces médailles, de même que sur quelques-unes de Galba et de Vespasien, on voit Rome en habit d'Amazone relevé par la ceinture, avec la mamelle droite découverte. Nous trouvons souvent plusieurs villes grecques

---

* Haut. deux palmes, sept onces; sans la plinthe deux palmes, un tiers.

de l'Asie (1) habillées de cette manière. Rome, comme cité guerrière par excellence, et qui a pris son nom de sa valeur et de sa force (2),

---

(1) Seguin, *Select. Num.*, p. 31 et 338; Vaillant, *Num. Graec.*, dans Antonin le Pieux, p. 41, n. 16. C'est ainsi que sont sculptées les Provinces sur les bases du Panthéon, actuellement dans le Capitole.

(2) Ῥώμη, et en dorique Ῥώμα. *Rhoma* signifie *force*, *vigueur*. C'est pourquoi S. Jérome, *adv. Iovinian.*, l. II, l'apostropha ainsi : *Roma urbs potens, urbs domina . . . . interpretare vocabulum tuum. Roma aut fortitudinis nomen apud Graecos est, aut sublimitatis apud Hebraeos.* Il fait allusion au mot hebreu רמת *Ramat*. Voila pourquoi il se trouva beaucoup d'écrivains grecs qui ont dit que Rome fut ainsi appelée par des colonies grecques qui traduisirent le nom de *Valentia*, qui appartenait déjà à un petit bourg sur le mont Palatin. Voyez Festus au mot *Roma*, et Denis dans le liv. I. Parmi les notices recueillies par Festus sur ce sujet, il en est une qu'il faut remarquer, parce qu'elle nous donne l'explication d'une rare médaille des Locriens, dont le type nous représente Rome assise, qui est couronnée par une autre figure, avec l'épigraphe ΠΙΣΤΙΣ ΡΩΜΑ, *Fides*, *Roma*, Magnan., *Brut. num.*, tab. 69, 70. Le type fait allusion à l'alliance des Locriens avec les Romains; mais l'allusion est plus fine que la tradition qui dit que Rome avait reçu ce nom d'une Roma, niece d'Enée, qui avait fait élever sur le mont Palatin, alors inhabité, un temple à la Bonne-Foi, Festus, lieu cité. *Ascanii filiam nomine Romam, primam omnium consecrasse in Palatio Fidei templum; in quo monte postea cum conderetur urbs, visam esse iustam vocabuli Romae nominis caussam eam, quae prior eumdem locum dedicavisset Fidei.* Il a tiré tout ceci des histoires Cizicenes d'Agathocle. Les Locriens ont donc voulu exprimer par

est toujours coiffée d'un casque (1), au lieu des tours qui couvrent les têtes des autres villes; et enfin elle ne diffère en rien, par les symboles, de la divinité allégorique de la valeur militaire, appelé par les Latins *Virtus* (2), que l'on voit représentée sur beaucoup de médailles dans le même costume. Il paraît que dans des temps postérieurs les Romains préféraient de la faire ressembler à Minerve (3) en lui donnant une tunique longue,

---

cette image la confiance qu'ils avaient dans l'alliance de Rome, ville fondée, pour ainsi dire, sur le temple de la Bonne-Foi, homonime de l'héroine qui l'y avait fait élever.

(1) Excepté sur quelques monnoies de famille.

(2) *Virtus* dérive de *vires*, et indique la force du corps. Le cas que l'on faisait, dans les premiers temps des sociétés naissantes, de cette qualité réelle, fit que la valeur fut regardée comme la vertu par excellence. Ainsi dans le grec aussi d'Ἀρετή, *Virtus*, est dérivé Ἄρης, *Mars*, de sorte que primitivement elle signifiait vertu militaire. Dans les temps du régime féodal, l'usage de faire juger les affaires par le duel, fait voir que l'on regardait encore le plus fort comme le plus vertueux et le plus véridique.

(3) Il ne me semble pas que Winckelmann ait dit avec raison (liv. V, ch. 2, § 10 de l'*Histoire de l'Art*), que quelquefois la tête de Pallas est le symbole de Rome. La déesse Rome est absolument différente de Pallas; elle est plutôt le même personnage que la Vertu, comme nous l'avons fait observer. En effet on ne voit jamais Pallas avec une tunique courte, ni avec une mamelle nue comme une Amazone. Il est possible que les figures de Rome sculptées dans les temps postérieurs,

et en ne la distinguant seulement que par la différence de la position, Rome étant représentée presque toujours assise, et Minerve le plus souvent en pied. Elle est cependant sculptée deux fois sur l'arc de Titus en Amazone. La première, dans un des bas-reliefs sous l'arc, conduit le triomphateur; la seconde, figure isolée, presque de ronde bosse, est sur la console qui forme la clef de l'arc lui-même, du côté de l'amphitéâtre (1).

ressemblassent à Pallas; mais elles offrent toujours une différence avec cette déesse ou par l'attitude, ou par des symboles. Le beau buste de Rome à la *villa Pinciana* a sur son casque la louve avec Romulus et Rémus. La peinture Barberino nous présente Rome, dont la richesse de l'habit, le trône et les aigles, ne laissent pas la moindre équivoque qui la fasse confondre avec Minerve. Celle de profil sur la fontaine du Capitole, et l'autre dans la cour des *Conservatori*, peuvent se distinguer par leur physionomie plus franche et moins divine que celle de Pallas, comme l'a très-bien observé Winckelmann. Ce caractère de figure m'a fait attribuer plutôt à Rome qu'à Pallas, une superbe tête colossale d'un style grec, qui me paraît antérieur au siècle d'Auguste; elle fut trouvée par le prince Chigi dans ses fouilles de Porcigliano. Celle-ci avait un casque rapporté depuis.

(1) Un beau camée antique, que possede l'abbé Bracci (*Commentaria de antiquis scalptoribus*, pl. XVI), nous offre, de la même manière que Rome conduisant le char du vainqueur dans l'arc de Titus, un capitaine grec vainqueur, revénant dans son char accompagné par la Victoire; il est abordé par une femme qui lui offre une couronne, et qui je crois représente la Patrie. Ce capitaine, qui est, peut-être, un Periclès ou un Ci-

La statue que nons examinons ici, est assise

---

mon, à cause de sa *barbe* est appelé *barbare* par celui qui a expliqué eette pierre, parce qu'il l'a eru nn Massinissa; sans songer que le véritable portrait de ce roi, qui se voit dans une peintnre inédite à Portiei, ressembla plutôt à un More, et qu'il est sans barbe. Pour revenir à la figure de Rome sculptée sur la console dans l'arc de Titus, il est bon de remarquer que snr l'autre console opposée, on voit nn Génie avec la eorne d'abondance: mais eomme la tête n'y est plns, on ne peut déterminer si e'est le Génie dn sénat on eelni du peuple romain, parce qne le premier se représentait avec la barbe, et le second sans barbe. Sur les bas-reliefs de l'are de Marc Anrele, qui sont dans l'escalier du palais des *Conservatori*, on voit Rome sous la forme d'nne Amazone casquée, qui va au devant de l'empereur. Elle est accompagnée dn sénat et dn peuple romain, représentés par leurs Génies. Celni dn sénat porte nne longne barbe, ea qni fait allnsion à l'étymologie du nom Sénat, *a senectute* en latin, eomme *Γερσαια ἀπὸ τοῦ γέρατος* en grec. Le Génie du penple est jenne; tous deux sont couronnés. Le peuple est sonvent représenté dans les médailles grecqnes avec l'épigraphe ΔΗΜΟΣ, *Populus*: le Génie du sénat se tronve sur nue médaille d'Antonin le Pienx avec la légende: GENIO SENATVS. Sur les médailles grecques il est le plus sonvent sous la figure d'nne femme à canse des noms grecs *βελή*, *σύγκλητος*, *γερσαια* dn genre féminin. On peut de ees images en inférer que, dans l'antre bas-relief, placé sur l'escalier du Musée Capitolin, qui appartient aussi an même arc, et que nous voyons tome IV, pl. 11 de ce Musée, la figure demi-nue est également le Génie du peuple romain, et non pas un officier on un More, comme le prétendent Montfaucon et Severoli. Pour revenir an point principal de eette discussion, je fais observer qne Rome est sculptée dans la même forme en Amazona sur la su-

sur une cuirasse (1), comme la figure sur le revers de la médaille de Néron déjà citée; elle pose sa main gauche sur son épée, et, peut-être, avait-elle une Victoire dans la main droite, où est actuellement une lance. Cet attribut est celui d'une guerrière, et il fit donner à ses habitans le nom de *Quirites*. Quoiqu'elle soit assise comme il convient à la déesse d'une cité, à une reine, elle fait paraître cependant dans sa contenance vive et agile, l'ardeur de son esprit belliqueux, et on reconnaît en elle une fille de Mars, comme l'appela Erinna dans ses vers.

Observations de l'auteur, insérées dans le tome VII de l'édition de Rome.

L'allusion de la médaille des Locriens *Bruttii* (dont j'ai parlé pag. 119, note (1)) au temple de la Bonne-Foi, ou pour mieux dire, de la Fidélité, très-anciennement établi sur le territoire romain, n'exclut pas la connexion qu'a ce type avec l'histoire de la seconde

---

perbe bas-relief de Trajan, sous l'arc de Constantin; où elle accompagne l'empereur qui est couronné par la Victoire. Ainsi en rassemblant tant de monumens, il peut être regardé comme certain que ce fut la manière la plus usitée de représenter Rome dans les beaux temps de la sculpture.

(1) Sur une médaille de Vespasien, Rome est assise sur les sept collines.

guerre punique, pendant laquelle le temple de Proserpine à Locres fut pillé par le romain Plemminius; vol dont les coupables furent punis par ordre du sénat, lequel accorda une indemnité de cette perte aux Locriens (Diodore, dans les *Excerpta*, tom. II, pag. 570, édit. de Wesseling).

PLANCHE XVI.

Prêtre Égyptien *.

Nous avons déjà examiné la théogonie grecque, et toutes les divinités dont elle peuplait les diverses parties de l'univers. Nous avons ajouté à ces dieux les images des héros qui eurent les honneurs de l'apothéose, comme Esculape et Hercule. Nous avons enfin fini par les divinités allégoriques et de fantaisie. Mais l'art des anciens nous a conservé encore des images qui appartiennent à d'autres cultes, et à d'autres divinités que les Romains appelèrent *peregrini*, étrangères, et qu'en Grèce on appelait barbares. Les monumens de l'Égypte que nous allons observer à la suite, méritent la plus grande attention, ou à cause de leur abondance, ou de leur antiquité, ou par rapport à l'art, et par un je ne sais quoi de mystique

---

* Haut. quatre palmes, un tiers; sans la plinthe quatre palmes.

qu'elles ont. Parmi ces monumens, celui qui par sa belle conservation et par le genre du travail méritait d'être le premier dans ce recueil, est celui qu'offre cette gravure; il appartint jadis au Musée Magnini Rolandi, et se trouve très-vanté dans les écrits de M.r de la Causse.

Je reconnais un prêtre égyptien avec les attributs du culte d'Horus dans cette très-rare statue qui conserve la plus ancienne et la plus remarquable manière de cette nation. Les écrivains qui traitent des antiquités égyptiennes, reconnaissent ordinairement l'attribut distinctif du dieu Horus dans ce petit bouquet de barbe, qu'il leur a plu d'appeler une feuille de persea, et que nous voyons pendre au menton de beaucoup d'idoles égyptiennes, de toutes grandeurs, et de toutes espèces de matière. Quoique je ne sois pas disposé à leur accorder que ces barbes postiches soient des filaments de la plante que nous venons de nommer, il ne me paraît pas douteux que cet ornement placé au menton est vraiment un symbole de l'Horus égyptien. Il est notoire que ces peuples adoraient dans cette divinité le Soleil, dans le temps de sa plus grande efficacité sur la terre; comme dans Harpocrate le Soleil lui-même renouvellé (1) dans le sols-

(1) Voyez le *Panthéon Egyptien* de Jablonski, liv. II, ch. 4 et 6, ouvrage savant et rempli d'idées ingénieusement établies. L'auteur possedant la langue Copte, a

tice d'hiver, et que par cette raison, comme l'a démontré Cuper (1), ces deux divinités étaient confondues ensemble. Aujourd'hui toute figure égyptienne qui a été découverte avec ce signe distinctif au menton, porte encore avec elle des attributs très-clairs qui la font reconnaître pour un Horus ou un Harpocrate (2). Il existe beaucoup de petites idoles égyptiennes avec la barbe, terminées en gaîne, et qui semblent enveloppées dans des bandelettes; et ceci est aussi un autre caractère d'Harpocrate, par lequel on indiquait la marche lente du Soleil, qui a l'apparence d'être stationnaire dans le signe du capricorne. On voit dans la Table Isiaque du Musée royal de Turin deux figures ainsi serrées dans des bandelettes, ayant ce filet de barbe, et qui ont été reconnues pour

été à même d'éclaircir quelques traditions fort-obscures; il s'est un peu trop abandonné seulement à son goût pour les étymologies.

(1) *In Harpocrate.*

(2) On la voit souvent aussi aux figures de Canope. Cependant cela n'a rien qui contredise mon opinion. Outre que Jablonski a prouvé que Canope n'était pas une divinité particulière, mais quelqu'autre dieu égyptien que l'on adorait à Canope; il est certain que l'on voit sous la forme des Canopes d'autres divinités qui sont relatives à l'élément humide ou au Nil, et même des animaux. A present les Canopes à barbe ne sont plus que des images d'Horus, comme auteur de l'accroissement du Nil.

Horus, ou pour Harpocrate (1). Mais le monument le plus remarquable, qui prouve incontestablement que ces simulacres barbus appartiennent à Horus, c'est celui que le comte de Caylus a inséré dans le tome III de son recueil (2): il ne sait comment l'expliquer, mais Suidas l'explique, ou plutôt le décrit à sa place (3): Τὸ ἄγαλμα τοῦ Πριάπυ τοῦ Ὥρυ παρ' Αἰγυπτίοις κεκλημένυ ἀνθρωποειδὲς ποιοῦσιν, ἐν τῇ δεξιᾷ σκῆπτρον κάτεχον ... ἐν δὲ τῇ ἐυωνύμῳ κρατοῦν τὸ αἰδοῖον ἀυτοῦ ἐντεταμένον, διότι τὰ κεκρύμμενα ἐν τῇ γῇ σπέρματα φανερὰ καθίστησι· τὰ δὲ πτερὰ τὴν ταχύτητα τῆς κινήσεως δηλοῖ, ταυτὸν γὰρ τῷ ἡλίῳ δοξάζυσιν. *Simulacrum Priapi, quem Horum Aegyptii vocant, humana forma fingunt, dextera sceptrum tenens .... laeva vero tenens veretrum suum intentum, propterea quod semina quae in terra occultabantur educat in apertum, et manifesta reddat. Pinnae vero additae celeritatem motus indi-*

---

(1) Pignor., *Mensa Isiaca*, fig. KK e TT de l'édit. de Frisius.

(2) Plan. II, n. 1 et 2. Dans la planche suivante (*Recueil.* III, pl. III, n. 1) on voit un prêtre d'Horus dans la même attitude. Telle devait être, à-peu-près, avant sa restauration, la statue d'un autre prêtre dans la *villa Albani*, qui est gravée dans l'*Histoire de l'art* de Winckelmann, pl. XIV, édit. de Rome. Cet ornement ne fut pas inconnu à Horapollon, qui dans son traité des hieroglyphes, la donne comme le symbole de la continence.

(3) Suidas, *Lex.* V, Πρίαπος.

cant. Eumdem enim ac Solem esse arbitrantur. Le marbre que présente Caylus semble être l'original de la description de Suidas, excepté qu'au lieu d'un sceptre il a le fouet, auquel les érudits qui parlent des antiquités égyptiennes, donnent la même signification. Si cette idole se rapporte avec la description du lexicographe, elle se rapporte aussi avec notre statue; par les ornemens de la poitrine et de la tête; d'où il me paraît démontré que cette statue a une relation avec Horus. Celui-ci cependant laisse voir une barbe naturelle; le notre au contraire l'a rapportée, au moyen d'un cordon qui va se réunir à son bonnet. Cette différence me fait croire que notre statue n'est pas l'effigie du dieu lui-même, mais celle d'un de ses prêtres. On sera à même d'observer une semblable différence dans beaucoup de monumens égyptiens. Quelques-uns nous montrent ce filet de barbe comme factice, d'autres comme naturel. Je ne crois pas me tromper en rapportant la première manière à des prêtres vêtus comme leur divinité, et la seconde au dieu lui-même; surtout lorsque je vois que les connaissances qui nous sont restées sur l'idolatrie égyptienne, appuyent une telle opinion. On sait avec quel soin superstitieux les prêtres se rasaient entièrement; ils ne pouvaient donc pas conserver la barbe pour ressembler à leur dieu, comme dans beaucoup d'occasions ils devaient le faire; mais ils de-

vaient s'en attacher une postiche. Cette opinion superstitieuse ne regardait pas les images de la divinité, comme leurs idées religieuses n'étaient pas choquées de voir à ces idoles une boucle de cheveux, dont ils ornaient toujours les images d'Horus lui-même, et aussi celles d'Harpocrate (1); de même ils ne balançaient pas à leur donner un petit bouquet de barbe au menton. C'est pour cela, que l'on voit de la barbe et des cheveux, comme ailleurs nous le ferons remarquer, aux images les plus authentiques d'Osiris, qui ont été appelées par des antiquaires modernes le Bacchus égyptien (2). Si donc notre figure de marbre a une barbe postiche, nous devons la considérer comme un prêtre, et non comme un dieu.

On ne fait aucun doute qu'il y eut des statues élevées aux prêtres égyptiens; et la description que donne Hérodote de quelques-unes colossales que se firent dresser des prêtres de Thèbes de leur vivant, leverait toute difficulté (3). La position d'être assis n'est pas moins convenable à un personnage qui ne fut pas un roi,

(1) Les images d'Harpocrate avec cette boucle de cheveux sont communes. On voit cette même boucle à Horus sur la Table Isiaque, fig. DD, et elle n'a pas été remarquée par Pignorius et par Jablonski, qui le reconnait pour Horus aux lions placés sous son trône.

(2) Caylus, tom. III, pl. IV et V.

(3) Hérodote, *in Euterpe*, ch. 143.

puisque l'on voit assise la figure de Memnon, qui, selon les Égyptiens, n'était qu'un simple particulier appelé Phaméuophis (1), D'ailleurs, notre figure n'ayant pas sur la tête l'ornement qui annonçait la dignité royale (2), savoir, le serpent, ou les cornes de taureau, ou la peau du lion, je préfère d'après cela l'opinion qui le désigne comme un prêtre égyptien, à celle de le considérer comme un roi d'Egypte, quoique selon Plutarque (3) les rois fussent aussi initiés aux mystères sacrés comme les prêtres.

Après avoir déterminé avec assez de probabilité quel est le sujet que présente cette figure, il nous reste à examiner ses vêtemens et ses attributs. Elle a sur la tête un bonnet à-peu-près semblable à quelques-uns de ceux qui ont été en usage dans des temps qui ne sont pas encore très-éloignés. Si cette coiffure a beaucoup de ressemblance avec le *modium*, il ne faut pas la confondre avec lui ou avec le calatus, comme l'a fait Pignorius (4), parce qu'il n'a pas fait attention à sa forme qui enveloppe une partie du col et se découpe sur les oreilles; ce que le *modium* ou le *calatus* ne pourraient pas faire. Ce bonnet, qui était la coiffure des prêtres, nous a été décrit

(1) Pausan., *Attica*, ou liv. I, ch. 42.
(2) Diodore, liv. I, ch. 62, éd. Wesseling.
(3) *De Iside, et Osiride.*
(4) *Mensa Isiaca*, fig. II.

par Diodore, qui nous apprend aussi qu'il était de pourpre, et garni de plumes d'épervier, précisément tel que nous le voyons à notre statue (1). Quelqu'autre ornement symbolique était, peut-être, placé sur la partie supérieure; le temps l'aura détruit; ce que donnent lieu de soupçonner quelques vestiges d'un objet rompu qu'on y aperçoit encore. Les deux cordons qui sortent de-dessous le bonnet, et qui descendent le long des joues pour se réunir où la barbe postiche tenait au menton, ont paru à Winckelmann les liens qui servaient à retenir le bonnet lui-même. Cette opinion a été relevée par son habile commentateur, lequel a observé que l'on ne trouvait

(1) Diodore I, 87; Clément d'Alexandrie, l. VI; *Stromaton*, ch. 4. Comme le mot *πτερὸν* peut être traduit par ceux-ci, plumes, ailes; quelques-uns ont cru que les bonnets égyptiens étaient ornés d'ailes, et non avec des plumes. On peut cependant juger par les monumens que c'était des plumes, autant qu'il est possible de s'en faire une idée d'après la manière grossière dont elles ont été exprimées par un art encore éloigné de rendre la vérité. Qui sait si ce ne sont pas ces plumes ou petites ailes, qui sont au nombre de deux, qui ont servi de motif aux Grecs pour donner des ailes à Mercure sur son chapeau, et au casque de Persée, car tous deux étaient adorés parmi les Dieux égyptiens. V. Herodote *in Euterpe*. Cependant en comparant le passage de Diodore à celui de Clément d'Alexandrie, on s'aperçoit que c'est à tort que Martorelli a prétendu interpréter, dans le lieu cité, *τιάρα* par *πτερά*. Theca, Cal. 1, 8.

jamais ces cordons aux figures qui sont sans barbe, quoiqu'elles portent aussi le bonnet; observation qui démontre leur usage particulier de soutenir cette barbe fausse, comme l'a reconnu le savant Caylus. La barbe de notre statue s'est perdue avec le menton; il ne reste que le support qui la soutenait, parce que les Égyptiens n'avaient pas l'usage de percer leurs sculptures; ce support à présent est encore attaché à la tête et à la poitrine. Cette perte empêche que nous assurions comment était figurée cette barbe fausse, quoique nous en ayons la forme sur beaucoup de monumens. La plus grande partie, on peut dire même tous, nous la représentent sous la forme d'une tresse; mais elle n'est pas assez bien exprimée pour que nous puissions distinguer de quelle matière elle était faite. Je serais d'avis qu'elle était composée de filamens de papirus, plutôt que de persea, ainsi que le veulent la plupart, parce que cette dernière plante était récemment connue en Égypte, et que, comme l'affirme Diodore (1), elle y fut apportée de l'Etiopie par Cambyse. Il n'est pas vraisemblable que les Égyptiens, qui étaient fort-attachés à leurs usages, voulussent adopter dans leurs rits religieux une plante étrangère, apportée même par un roi exécré, et qui détruisait leurs temples et leurs dieux. Si le

(1) Diodore, liv. I, ch. 34, éd. Wesseling.

persea fut enfin reçu dans les cérémonies sacrées, ce n'a pu être, il me semble, que lorsque la religion égyptienne fut altérée, lorsqu'elle eut, peu-à-peu, perdu ce caractère immuable qui était sa plus noble prérogative, et lors qu'on y introduisit non-seulement de nouveaux usages et de nouvelles idoles, mais qu'elle s'accoutuma encore à un mélange de rits et de superstitions étrangères. Cependant, comme beaucoup de très-anciens monumens nous offrent des barbes postiches semblables, et que celui que nous observons est justement regardé comme un de ces anciens, je ne puis, sans des preuves bien évidentes, me décider à croire que ces barbes fussent des feuilles de persea.

Le prêtre avec cet ornement au menton ressemblait à son dieu, dont le menton barbu indiquait ou l'âge viril que l'on supposait au Soleil en été, dont Horus était l'emblême, qui fut appelé Apollon par les Grecs, et auquel on donna un lion pour symbole (1); ou bien qui indiquait la force productive et générative que la barbe représentait assez bien; et on prétendait même reconnaître cette faculté puissante dans le bouquet de cheveux d'Horus et d'Harpocrate (2).

(1) Horapollo, *Hieroglyph. litt.*, c. 71, Pignor., *Mensa Isiaca*, pag. 44. Les Sphinx à barbe font allusion à ce dieu.

(2) Macrob., *Sat.* I, 21.

L'ornement du cou qui couvre aussi la poitrine, ne mérite pas un examen particulier. Il était rarement oublié dans le costume égyptien; ce que nous voyons sur la Table Isiaque, où il se remarque à presque toutes les figures d'hommes. Les monumens publiés par Caylus, nous en offrent encore des exemples; et si les auteurs prophanes n'en parlent pas, il en est question dans la Génèse, où il est dit que Pharaon *collo torquem auream circomposuit* à Joseph (1). Notre statue est toute nue, excepté qu'un tablier rayé, selon l'usage, la couvre sans la vêtir; les jambes, les pieds et les bras sont absolument nus; ceux-ci cependant sont garnis d'une espèce de bracelet, près du poignet, mais d'autres figures égyptiennes le portent sur l'avant-bras. Les écrivains qui donnent aux prêtres de longues tuniques de lin et des chaussures de papyrus, ont, sans doute, parlé de ceux de la basse Égypte, climat plus tempéré: et les statues que nous voyons nues appartiennent peut-être à la haute Égypte, où parce qu'elle était placée

Sub curru nimium propinqui — Solis (2),

on ne se servait pas d'autres habits, que ceux que la décence exigeait. De ceux-ci,

(1) *Genes.* XLI, 42.
(2) Horace, *Carm.* I, od. 22.

nous croyons digne d'un examen ce tablier rayé, que l'on dit ordinairement, sans aucun fondement que je sache, fait de feuilles de palmier ou de papyrus. Nous apprenons par les anciens que le lin et le byssus formaient les habillemens égyptiens, et que le papyrus était seulement destiné pour les ceintures et les chaussures. On voit dans la Table Isiaque quatre prêtres occupés du culte du bœuf Apis (1), vêtus également de tuniques rayées, et je ne crois pas avoir lu dans aucun classique qu'il y eût des tuniques de papyrus (2). Il me semble qu'un passage de Plutarque, mal entendu dans les traductions que j'ai vues, explique à merveilles les rayures qui distinguaient les habits sacrés des prêtres. Dans son traité *de Iside, et Osiride* (3), il dit, que ces habits étaient variés par des bandes noires

---

(1) Les deux marqués de la lettre S, et les deux près du boeuf marqoé HII.

(2) Pline, *H. N.*, XIII, 22, entre tous les usages du papirus il parle de *vestem etiam stragulam*, mots qui signifient des espèces de stores ou couvertures, mais non pas des habits, comme quelques-uns l'ont cru.

(3) Plutarque, *de Iside, et Osiride* in princ.: Τὰ μὲν μέλανα καὶ σκιώδη, τὰ δὲ φανερὰ καὶ λαμπρὰ τῆς περὶ θεῶν ὑποδηλοῦντα οἰήσεως, οἷα καὶ περὶ τὴν ἐσθῆτα τὴν ἱερὰν ἀποφαίνεται. « Elle indique » (la doctrine sacrée) quelques idées sombres et ténébreuses; d'autres ouvertes et claires sur les connaissances que l'on a des dieux: comme on le voit par » les vêtemens des prêtres. »

et blanches, pour désigner que si la plupart des notions qu'ont les hommes sur la divinité sont claires et certaines, beaucoup aussi sont obscures et douteuses. Il ne faut donc plus chercher à expliquer les rayures que l'on remarque sur les tabliers et dans les coiffures des figures égyptiennes, en disant que c'est un tissu fait de feuilles de palmier ou de papyrus.

En examinant avec beaucoup d'exactitude cette ancienne statue, j'ai remarqué une autre partie de son habillement sacerdotal, à laquelle les interprètes de ces monumens antiques n'avaient pas encore fait attention. Le graveur l'a oubliée dans sa planche; et cependant elle est très-visible et bien distincte sur le marbre. C'est une espèce de cordon à-peu-près de la grosseur d'un des doigts de la figure elle-même, qui pend sur le siège, que l'on voit très-distinctement dans l'espace entre les deux jambes, et qui ayant commencé à la partie postérieure du tablier, se termine à peu de distance du plan sur lequel est posée la figure. Enfin il est placé comme le serait la queue d'un animal. Je dis que cela me paraît un cordon, quoiqu'on ne puisse juger de sa fléxibilité; mais ayant trouvé la même chose sur huit figures de la Table Isiaque (1), elle semble plus forte

(1) Ce sont celles marquées A, D, H, K, N, O, et les deux autres après les figures marquées TT et YY. A

et plus élastique que ne peut l'être une corde. Au milieu de l'obscurité dans laquelle nous sommes par rapport aux costumes très-anciens, l'idée la moins invraisemblable qui se soit présentée à mes recherches, est de croire que c'est un cordon formé d'un jonc papyracée du Nil, dont ils se faisaient une ceinture en Égypte, en laissant pendre la tête dans le milieu postérieur de la ceinture. C'est, peut-être, à cet usage que s'applique ce vers de Juvenal (1):

Succinctus patria quondam Crispine papyro.

A l'appui de cette conjecture, on pourrait rapporter la description que Pline fait d'un jonc égyptien appelé *sari*, dont la forme et la grosseur répond à celui de notre figure (2).

---

celle notée D on voit que ce jonc est absolument au milieu des deux jambes, non d'un seul côté; ce qui pourrait paraître dans quelques autres par un défaut de l'art. Dans les deux dernières figures ce jonc paraît être terminée par deux feuilles de roseau.

(1) Sat. IV, v. 24.

(2) Pline, *H. N.*, l. XIII, ch. 23: *Fruticosi generis est Sari, circa Nilum nascens duorum fere cubitorum altitudine, pollicari crassitudine, coma papyri.* Theophraste, de même *H. P.*, liv. IV, ch. 9, le regarde comme une espèce de papirus. On observera que la grosseur de ce que je suppose le sari, est vraiment d'un pouce, *pollicaris*, et que sa longueur, si on la prend dans la proportion des figures tant de la Table Isiaque, que de notre statue, est environ de deux coudées, ou de trois pieds.

On pourrait aussi observer que ce jonc était un emblême du Nil, duquel l'Égypte avait pris son nom très-ancien de *Syris* (1), auquel les poëtes donnaient pour épithète, plein de jonc (2), et qu'enfin cette plante se voyant aux figures des dieux de l'Égypte (3), elle servirait à indiquer leur influence sur le Nil, qui était plus particulièrement donnée à Horus, ainsi que leur origine venue de ce fleuve, dont est-il parlé dans des mémoires égyptiens (4). Mais

---

(1) C'est ce que tâche de prouver Jablonski, avec son érudition ordinaire, *l'ant. Aegypt.*, liv. IV, ch. 1, § 6. Seldenus, *de Diis Syris*, attribue cependant une autre étymologie à ce nom.

(2) Athenée, liv. I, page 20, cite le vers suivant de Bacchilides:

Τὴν ἀχείμαντόν τε Μέμφιν καὶ δονακώδεα Νεῖλον.

» Et Memphis sans hiver, et le Nil rempli de ro-
» seaux. »

Ovide aussi, *Metamorph.*, XV, 753.

Perque papyriferi septemflua flumina Nili.

(3) On conserve dans le Musée Borgia à Velletri un bas-relief très-curieux, en bois de sicomore, de trois couleurs, blanc, rouge et noir, qui est la couleur naturelle du bois. Il représente Horus en profil, avec ce filet de barbe au menton; il est assis, et il tient dans la main droite un sceptre ou un baton en forme de soc. Ce qui le rend remarquable est une plante de l'espèce des joncs, avec sa fleur qui sort d'entre ses jambes, et qui confirme par-là mon opinion sur cette sorte de cordon qui pend, que j'ai remarqué dans beaucoup de figures égyptiennes. La figure et son exacte description se voyent dans les planches de supplément.

(4) Diodore, liv. I, pag. 12.

c'est fatiguer le lecteur que de le conduire dans ces ténèbres épaisses; je me contente donc seulement de faire remarquer cette particularité dans la statue que nous examinons.

Je n'ai rien dit encore du symbole que notre prêtre tient de la main gauche, posé sur son genou. Chacun peut y reconnaître le Tau Égyptien; ce qui suffirait à qui se contente de savoir seulement la nomenclature des antiquités. C'est une tâche difficile que celle de rechercher l'origine et la signification de ce symbole, et il n'est guères possible de s'en tirer sans dispute, vu la multiplicité des sentimens. Je ne voudrais pas me prononcer en faveur d'un parti, mais je ne dois pas néanmoins laisser ignorer à mes lecteurs toutes les réflexions qui me feraient croire que certaine opinion serait la plus vraisemblable.

Avant d'exposer les différentes hypothèses qui ont été mises en avant par les érudits pour donner l'explication du Tau, je dois prévenir que la figure essentielle de cet hiéroglyphe ne consiste que dans le Tau, c'est-à-dire le T, et que le cercle auquel il est attaché, n'est précisément qu'une anse, qu'une poignée, qui dans les premiers temps fut absolument étrangère à la figure hiéroglyphique (1).

(1) Telle est aussi l'opinion de Goropius, qui s'explique ainsi, liv. XVI, de ses *Hiéroglyphes.: In obelisco item qui est ad portam Collinam excisam manum vi-*

Ce qui donne lieu de le croire, c'est de voir fort-souvent le Tau sans cet accessoire, lequel nous est indiqué par quelques figures de la Table-Isiaque, ressemblant plutôt à un cordon qu'à un anneau (1). Enfin notre marbre le démontre plus clairement, car cette poignée a une forme alongée, comme si elle était faite de jonc, ou d'autre matière flexible; et que surement le poids du Tau, qu'elle tient suspendu, lui a fait prendre cette forme, qui vers la main est circulaire, mais qui en s'approchant du Tau est forcée par sa pesanteur à dévenir reetiligne, et se termine par un angle aigu. Ceci considéré, examinons à présent les diverses opinions.

Le sentiment de beaucoup d'antiquaires (2) et celui qui est le plus en vogue aujourd'hui, est que ce signe représente une elef, regardée comme le symbole du Soleil; ou à cause de l'ouverture de l'année, ou parce qu'elle fait allusion à ces portes mistérieuses dont on parlait dans les cérémonies Mithriaques (3). Il est pourtant facile de démontrer que le

---

deas, quae Tau funiculo, sive ansa comprehensum tenet: et quò clare perspicias ansam ad partes Tau non pertinere, animadvertas in eadem saxea mole Tau etiam citra ansam effictum.

(1) Celles marquées K, MM, YY.

(2) L'auteur des *Supplem. al Caylus.*; Raffei, *Osserv. sopra alcuni monum.*, pag. 57.

(3) V. ci-après la pl. XIX.

Tau n'est pas une clef: premièrement parce qu'on remarque ce symbole au haut d'un bâton, dans beaucoup de monumens égyptiens, et il est impossible d'imaginer qu'une clef soit ainsi placée (1); secondement parce que des Tau semblables, sans la poignée cependant, qui n'en est pas, comme nous l'avons démontré, une partie essentielle, se retrouvent sur la cime de vases qui étaient destinés à conserver et à purifier l'eau du Nil, et que ce ne peut également être la place d'une clef (2); troisièmement enfin, parce que la ligne transversale qui forme le T, et que l'on a dit devoir être la poignée pour tourner plus facilement cette clef, se voit quelquefois triplée (3) et quadruplée; ce qui ne pourrait avoir une explication raisonnable dans cette hypothèse.

Ceux (4) qui veulent plutôt reconnaître dans ce symbole la force du Soleil, répandue dans les quatre élémens, c'est-à-dire, la force représentée par l'anneau du disque, et les élé-

(1) On peut voir entre autres dans la *Table Isiaque* à la lettre KK.

(2) Voyez également la *Table Isiaque* dans la frise, n. 23 et n. 33, et Agostini dans les *Gemme*, tom. II, pl. 83.

(3) Elle est triplée dans la figure de la même *Table*, lettre TT, elle est quadruplée dans le recueil de Caylus, tom. IV, pl. I.

(4) Raffei, l. c., pag. 58.

mens par les quatre parties de la croix, ne font pas réflexion que, comme nous l'avons dit, cet anneau n'est pas une partie intégrante de la figure hiéroglyphique, mais simplement une poignée, de sorte qu'ils ne peuvent plus nous expliquer les monumens qui offrent des Tau sans l'anneau (1). En outre dans la plus grande partie des monumens que le temps nous a conservés, et qui nous servent d'exemples, ce symbole a plutôt la forme d'un T, que celle d'une croix (2), de manière qu'il ne pourrait exprimer que trois élémens, et non pas quatre, puisque les lignes dont il se compose, ne forment que trois extrémités. Il faut ajouter encore, ce que j'eusse dû dire avant tout, c'est que les anciens écrivains ne fournissent pas le moindre fondement à une telle interprétation. Il est vrai qu'une croix ou un X, c'est-à-dire deux lignes qui se coupent, ou, comme disent les Latins, *decussate* dans un cercle, forment le hiéroglyphe de cet esprit vivifiant

(1) V. les monumens cités, *Table Isiaque*, KK, 23, et ailleurs, Agostini, t. II, pl. LXXXIII.

(2) On connaît la dispute élevée entre les Chrétiens et les Gentils sur la signification de ce *Tau* par Socrate, liv. IX. *Hist. trip.*, et par Sozomène, l. VII, *Ecc. hist.* Les premiers prétendirent que le *Tau* était le symbole de la vie éternelle, vénéré en Egypte par une espèce de tradition patriarchale. L'équivoque provenait, peut-être, de ce que ce symbole passait parmi les personnages les plus instruits pour celui de la vie produite dans le monde par la force du Soleil.

répandu dans tout l'univers (1); mais ce signe est bien différent de notre Tau, et nous le voyons souvent répété dans beaucoup d'endroits de la Table Isiaque (2).

Il nous reste à examiner l'opinion de De-la-Croze et de Jablonski (3), qui ont cru que le Tau n'était autre chose que l'emblême du *Phallus;* opinion qui a été sévérement critiquée il n'y a pas long-temps par un savant écrivain (4). En effet, si cela ne s'appuyait que sur une certaine parité entre le Tau et le Lingam des Indiens, symbole bien constant de la génération, on ne pourrait le regarder comme une chose très-probable. Il me semblerait cependant que plus on porte en avant les recherches sur ce qui nous reste des monumens de la science des Égyptiens, plus cette dernière hypothèse devient vraisemblable. On doit admettre d'après les témoignages uniformes et multipliés des plus graves auteurs, que l'existence de cet emblême et le culte qu'on lui rendait solemnellement en Egypte, sont certains (5). Il est également hors de doute que

(1) Proclus, *in Timaeum*, lib. III.

(2) Aux figures G, H, I, N, O, parmi les hiéroglyphes, et dans une espèce de feston alternativement avec l'œil ailé sur le bœuf Apis, lettre R.

(3) De-la-Croze, *Hist. du Christianisme dans les Indes*, l. VI; Jablonski, *Pantheon Aegyp*, l. II, ch. 7, § 9.

(4) Raffei, *Osservazioni sopra alcuni monumenti*, p. 53.

(5) Plutarque, *de Iside et Osiride*, dit: Τὴν δ' Ἰσιν

les prêtres égyptiens étaient avant tout initiés aux mistères Phalliques (1). Un rapport, obscur à la vérité, mais suffisant pour être indiqué sans choquer la pudeur, entre la forme du symbole et l'objet symbolisé, est absolument incontestable. Il est peu d'objets représentés par des caractères de convention, qui ressemblent plus que celui-ci, à leur modèle (2). Si nous ne voyons pas dans les hiéroglyphes, et dans les attributs qui se trouvent sur tant de monumens de l'idolatrie égyptienne, aucun autre signe qui puisse exprimer ce sens (3), c'est un argument négatif qui doit être de quelque poids. L'assertion de Jablonski, que

---

καθιερῶσαι τὸν Φαλλὸν ᾧ καὶ νῦν ἑορτάζειν τοὺς Αἰγυπτίους. « Isis consacra le Phallus, auquel les Égyp» tiens ont jusqu'à présent rendu un culte. »

(1) Diodore Sicile, liv. I, ch. 88, après avoir parlé du culte universellement rendu à l'organe de la génération, ajoute, qu'il était en usage *τὰς πατρῴας ἱερωσύνας παραλαβόντας τούτῳ τῷ θεῷ πρῶτον μυεῖσθαι*, « que ceux qui se destinaient aux fonctions sacerdota» les, fussent avant tout initiés à cette divinité. »

(2) L'œil, par exemple, n'est indiqué quelquefois que par un simple segment de cercle. Caylus, t. III, pl. III, n. 3, où l'on voit aussi le Tau avec l'anse alongée. Ce qu'Eusebe, *Praep. Ev.*, l. II, ch. 8, nous apprend, qu'un triangle était l'hiéroglyphe des parties naturelles de la femme, convient encore mieux à notre opinion.

(3) Winckelmann, *Description du cabinet de Storch*, n. 2, prouve que les *testes oculati* vus par Pignorius, ne sont autre chose qu'un œil ailé.

son adversaire a passée sous silence (1), est plus pressante; il l'a fondée sur l'image du Tau avec les trois lignes transversales. Cette image qui détruit les autres hypothèses, donne une grande force à son opinion pour le Phallus triplé des fêtes Pamilies dont nous parle Plutarque. Ces fêtes se célébraient précisément dans la saison, où, selon la phrase égyptienne, le Soleil était encore enfant, ce qui nous explique pourquoi le Tau triple ne se trouve que parmi les attributs d'Harpocrate emmailloté, qui était le signe du Soleil d'hiver. Maintenant si l'observation qu'a faite De-la-Croze de la ressemblance du Tau avec le Lingam, qui est le signe phallique des Indiens, se réunit à ce qui vient d'être dit, ce sera une autorité pour en établir la parité de notre hiéroglyphe plus puissante encore, qu'elle n'eut pu l'être restant seule, isolée, sans cet appui. Mais j'ai dit que des observations ultérieures sur les antiquités égyptiennes donnent plus de valeur à cette hypothèse; il faut donc que je les soumette aux lecteurs.

Ils pourront en premier lieu remarquer, combien l'emblême du Phallus convient non-seulement aux figures égyptiennes qui le portent, mais encore à la cime de ces vases, ou urnes destinées à contenir les eaux du Nil. Il dévient le symbole de la vertu fécondante et

(1) Jablonsky, *Pantheon Aegyp.*, l. VII, ch. 5, § 4.

génératrice attribuée à ces eaux, par l'opinion de l'ancienne Égypte, et approuvée par tous les écrivains (1). En adoptant tout autre système, ce signe me paraît inexplicable.

Le lecteur devra encore faire une seconde observation sur les caractères astronomiques, dont plusieurs sont d'une origine très-ancienne, et plusieurs d'origine égyptienne (2): il y trouvera notre Tau avec son anse ou poignée ainsi figurée ♀, servir pour le caractère indiquant la planete de Vénus (3). Quoiqu'on puisse dire de l'antiquité de tous les autres caractères qui furent en usage chez les Arabes, et employés par les astronomes, celui-ci est très-certainement de la plus haute antiquité, puisque nous le voyons sur une pierre gravée dans le Musée Romain (4), placé près du Soleil, et que nous le reconnaissons accompagnant le dieu Apis, sur une médaille égyptienne très-rare (5). Un rapport aussi frappant augmente, à ce qu'il me semble, les probabilités en fa-

(1) Diodore, liv. I, pag. 9 et 10; Théophraste, *apud Athenaeum*, p. 41 fin.; Pline, *H. N.*, VII, ch. 3.

(2) V. la Dissertation de Goguet après la II part. de l'*Origine des loix, etc.*

(3) Kircher lui-même l'avoue, mais il l'explique d'une autre manière fort arbitrairement. *Obel. Pamphil.*, l. IV.

(4) De la Chausse, *Museum Romanum*, pl. XXXVIII, *Gemmae.*

(5) Voyez à la fin du ch. 4, liv. II, de l'édition romaine de l'*Histoire de l'art*, où elle est citée.

veur de l'opinion qui regarde le Tau comme un symbole du Phallus.

En dernier lieu, si on lit les hiéroglyphes d'Horapollo, on y trouvera ee signe employé pour symbole des nôees; et on le reconnaîtra dans ce sens, d'antant plus surement que l'obscurité des expressions de l'auteur prouve qu'il parle, selon les aneiens mémoires, sans entendre que ce soit les images, on les rapports. Il dit que le cercle ou le disque du soleil joint à une demi-étoile signifie l'épouse nouvelle (1). Qu'est-ce que ce disque, ce cerele du soleil, sinon la poignée du Tau, puisque l'emblême du soleil était seulement un eercle, lequel étant remarqué par Horapollo dans cet hiéroglyphe, où nous ne voyons qu'une poignée, fut attribué par lui au soleil, sans le comprendre? La demi-étoile n'est que le Tau: non pas seulement parce qu'en Égypte on exprimait les astres par la figure d'un +; mais parce que nous les voyons souvent dépeints par cinq lignes qui partent d'un point central; trois desquelles forment deux lignes à angle droit, et le Tau, et les deux autres placées dessus formant trois angles de 60 dégrés, comme si on posait la

(1) Horapollo, liv. II. *Γυναῖκα ἔγγυον βυλόμενοι δηλῶσαι ἡλίυ κύκλον σὺν ἀστέρι μετὰ ἡλίυ δίσκυ δίχα τετμημένῳ σημαίνυσι.* Je lis *τετμημένῳ*, et non *τετμημένον*, parce qu'il se rapporte au disque du soleil, il l'aurait dit dans la première partie de la phrase, où il dit absolument *ἡλίυ κύκλον*.

lettre V sur le T de cette manière ⚴ (1), ou à la renverse ainsi ⚵. Maintenant si c'était là le chiffre pour désigner les étoiles, paraîtra-t-il étonnant que Horapollo, n'ayant pas compris l'allusion du hiéroglyphe ♀, et ayant comparé l'anneau au soleil, ait voulu indiquer le Tau en l'appellant une demi-étoile? Alors je demande aux érudits si cet auteur ayant vu dans ce symbole une signification des nôces, on ne peut pas dire qu'il offre une démonstration de l'hypothèse de De-la-Croze. Le Tau avec une anse sera donc dans notre statue un emblême de la force vivifiante et générative du soleil, qui était particulière à Horus, ou bien celui du dieu dont nous voyons un des ministres dans ce marbre; ce sera même un signe de l'initiation phallique à laquelle a été admis notre prêtre, suivant les rits très-anciens de son pays.

Mais il est temps d'abbandonner ces recherches incertaines sur les mystères d'une nation ancienne dont les opinions se sont étendues dans les sciences et dans les religions des âges suivans; et voyons ce qui nous reste à examiner dans cette antique statue.

Nous ne devons pas oublier de faire observer que sur le plan du dez il y a une ligne

(1) Dans la *Table Isiaque* toutes les étoiles qui ornent les figures et à centaines, sont ainsi représentées ⚵. Voyez les figures G et NN. Cette dernière a une étoile de même espèce pour ornement de tête.

seule d'hiéroglyphes ; caractères autrefois mistérieux, aujourd'hui inintelligibles, et que nous présenterons dans une des planches ajoutées à la fin, pour suivre l'exemple des antiquaires les plus exacts.

Le marbre de couleur obscure dont on s'est servi pour sculpter cette statue, est connu des artistes sous le nom de brèche, qui a une couleur verdâtre, mais qui tire plus sur le noir. Les Égyptiens ont très-souvent employé des marbres bruns parce qu'ils se rapprochaient davantage de la vérité dans l'imitation de la nature, puisque la couleur brune était naturelle pour le teint des Égyptiens, et que le mot Égypte même n'avait pas d'autre signification (1). C'est par cette raison que les artistes égyptiens ont préféré au bel albâtre, très-dur qu'ils possedaient, des marbres noirâtres. Le superbe fragment de statue d'albâtre assise, qui se conserve dans la *Ville* Albani, devait être restaurée en lui donnant les symboles d'Horus, dont la couleur, selon les traditions des prêtres, était blanche (2).

Addition de l'auteur.

La médaille rapportée par Winckelmann comme égyptienne, dont nous avons parlé

(1) Selden., *de Diis Syris*, syntagm. I, ch. 4.
(2) Plutarque, *de Iside et Osiride*.

pag. 146, note (5), a été regardée par les plus savans auteurs de numismatique comme grecque, et même italique de Crotone ce que le célèbre abbé Fea avait déjà remarqué dans l'*Hist. de l'art*, liv. II, ch. 4, § 22, n.° 1. Il est sur qu'elle appartient au genre des *Darici*. Toutefois l'antiquité du signe en question reste également prouvée.

Observations de l'auteur, publiées dans le tome VII de l'édition de Rome.

La collection Borgia de Velletri, l'excellent ouvrage de M. Zoega, *De origine et de usu obeliscorum*, les monumens et les dessins apportés en Europe au moyen des conquêtes faites par les Français dans les dernières années du siècle passé, ont dissipé beaucoup de fausses hypothèses qui s'étaient introduites dans l'explication des antiquités égyptiennes. La longue dissertation que j'ai faite sur le simulacre gravé dans cette planche n'est pas exempte d'erreurs. Premièrement le ruban qui passe sous le menton de cette figure peut bien être celui du bonnet, *Pileus* ou *Tutulus*, au lieu d'être celui qui servait à attacher la barbe postiche. Ainsi la statue pourrait représenter une divinité, Horus peut-être, et non pas un prêtre. Le *Tau ansatum* que j'avais regardé comme un signe phallique, ne me paraît plus un emblème de ce genre, depuis que j'ai vu

tant de Phallus non équivoques sur les monumens égyptiens et dans leurs hiéroglyphes. Il sera donc vrai que ce symbole ou cet instrument est une clef, emblême que les Grecs eux-mêmes ont mis dans les mains de plusieurs de leurs divinités.

PLANCHE XVII.

Agatodémon Égyptien *.

Dans le nombre des statues qui, après avoir été l'objet du culte idolâtre chez les Égyptiens, sont venues après tant de siècles orner nos Musées, il n'y en a pas dont le sujet, que représente la gravure qui fait la matière de ce chapître, ait été plus répété. C'est en même temps une des figures les plus simples de celles qu'ont produit les arts en Égypte, qui conserve le style des premiers temps celui d'avoir les bras collés sur ses flancs, les poings fermés avec quelque chose de cilindrique qui remplit la paume de la main, ayant les jambes à la vérité separées entre-elles, mais avec le mouvement ordinaire que la gauche avance d'un demi-pas sur l'autre, sans que pour cela ni la cuisse ni la jambe soient détachées du bloc

---

* Haut. cinq palmes et un tiers. Il fut trouvé près du lac de Torre Paola, à peu de distance des anciens Circées.

de marbre (1). La tête, couverte de la coiffure ordinaire n'est pas surchargée d'ornemens, mais elle a seulement un petit serpent, qui forme lui-même un petit groupe en s'élevant au-dessus du front de la figure. Les flancs sont recouverts du tablier ordinaire à bandes. Telles sont les idoles égyptiennes du Musée Capitolin et celles de la *Ville Albani*; tels sont encore, quant au style, l'Antinoüs Égyptien du Capitole et celui en marbre rouge de la même *ville*. On voit de pareilles idoles en bronze dans divers Musées, et principalement dans la riche collection d'antiquités égyptiennes du Musée Borgia à Velletri. Ceux qui les ont appelées des prêtres, se sont fondés sur ces bouts de bâton, qu'ils ont expliqués, en les regardant comme les fouets avec lesquels ils se frappaient tour-à-tour, ou ces verges que tenaient, à ce que l'on prétend, les gardiens des temples. D'autres ont dit que c'était les brancards d'une petite chapelle qu'ils devaient soutenir à deux, comme on fait d'une chaise-à-porteur. Mais

---

(1) C'est l'attitude la plus ordinaire des statues égyptiennes. Diodore voulant dire que l'Apollon de Samos était dans le goût égyptien, le décrit ainsi, l. I, c. 98: *Εἶναι δ' αὐτὸ λέγουσι κατὰ τὸ πλεῖστον παρεμφερὲς τοῖς Αἰγυπτίοις ὃς ἂν τὰς μὲν χεῖρας ἔχον παρατεταμένας τὰ μὲν σκέλη διαβεβηκότα.* « On dit qu'il » ressemble à une statue égyptienne, qu'il a les mains » étendues et les jambes placées comme s'il marchait. »

ce n'était pas la manière qu'employaient les ministres des temples lorsqu'ils présentaient en public les trônes de leurs dieux; il n'est pas vraisemblable que de pareilles figures formassent des groupes; et encore moins qu'on eut choisi un simulacre d'Antinoüs divinisé pour une pareille fonction. Quelques-uns les ont appelés Dieux Averrunci destinés à la garde des palais et des temples avec des fouets, pour en écarter tous les objets sinistres qui s'en fussent approchés. Ces derniers, à mon avis, ne s'éloignent pas tant de la vérité, quoiqu'ils se servent d'un nom qui ne peut appartenir à la mythologie égyptienne, et qu'ils n'ayent pas considéré assez le principal symbole de ces figures. Symbole que je crois reconnaître dans le petit serpent que l'on voit groupé sur le front à tous les simulacres de cette espèce. Ce petit serpent était vénéré en Égypte et connu sous le nom d'Agatodémon ou de bon Génie (1). Les anciens écrivains nous garantissent et l'abondance et le nom de ces reptiles en Égypte: et parce que le peuple, partisan des mystères, regardait les animaux comme des emblêmes de la divinité, et en faisait ses simulacres vivans, notre serpent était devenu la représention

(1) Lampridius dans Heliogabale: *Aegyptios dracunculos Romae habuit, quos illi Agathodaemonas vocant.* Voyez aussi Plutarque dans 'Ερωτικῷ.

de ce bon Génie (1) ou Dieu bon, que l'on connaissait à Thèbes sous le nom de Cnef, auteur de tous les biens, ou plutôt le personnage allégorique de la bonté divine ou du bon principe (2). Ce petit peloton que le serpent formait au-dessus du front des idoles n'était pas sans mystère: les théologiens égyptiens indiquèrent par-là cette puissance qui animait la nature, qui partout correspond à elle même, et se replie sur elle-même, serpentant dans les entrailles de la terre, dans toutes les sphères célestes, et repandant ainsi la vie dans l'univers, suivant l'expression du poëte,

Magno se corpore miscet (3).

---

(1) Eusebe, *Praep. Evang.*, liv. I, ch. 10: Φοίνικες αὐτὸν Ἀγαθὸν δαίμονα καλοῦσι, ὁμοίως δὲ καὶ Αἰγύπτιοι Κνὴφ ὀνομάζουσι. « Les Phéniciens appellent » (ce serpent) Agatodémon; de même les Égyptiens » l'appellent Cnef. » Voyez les autres preuves dans Jablouski, *Panth. Aegypt.*, liv. I, ch. 4.

(2) Plutarque, *de Iside et Osiride*; Eusebe, *Praep. Evang.*, liv. III, ch. 11.

(3) A cet effet ils représentaient le serpent en cercle, et ils employaient ces signes ⊖ ou ⊗ pour dénoter l'ame du monde. Eusebe, *Praep. Ev.*, lib. I, ch. 10; Proclus dans le *Timée*, l. III. C'est par cette raison qu'Horapollo dit dans les Hiéroglyphes que le serpent est le signe *de cet esprit tout puissant qui pénetre l'univers.* Παντοκράτορα σημαίνουσι ὄφιν ζωγραφοῦντες· οὕτω παρ' αὐτοῖς τοῦ παντὸς κόσμου τὸ διῆκόν ἐστι πνεῦμα.

Le vulgaire de l'Égypte n'aura pu s'élever, comme c'est l'ordinaire partout, à la noble et sublime théologie des prêtres Thébains; et les emblêmes de ce bon Génie s'étant beaucoup multipliés, ils auront cru trouver dans tous les reptiles de la même espèce une infinité de démons bienfaisans semblables, faisant présider chacun aux différentes parties de la vie et de la nature, et à toutes leurs périodes. Ce fut la source des opinions adoptées par d'autres peuples sur les bons Génies gardiens des personnes et des lieux, qu'ils représentèrent aussi par des serpens; car rien ne se répand avec plus de facilité parmi les hommes que la superstition. Voila pourquoi voulant placer Antinoüs au rang des Dieux de l'Égypte, on le représenta seulement avec les attributs symboliques de l'Agatodémon ou du bon Génie, rang dans lequel étaient élevées les ames des héros (1).

Je ne puis me résoudre à penser que les petits cilindres renfermés dans les mains soient des restes de bâtons qui servaient à éloigner les événemens malheureux. On aperçoit clairement dans quelques statues que ces cilindres n'ont jamais été plus longs qu'on ne les voit à présent. Ne

On conserve dans le Musée Borgia à Velletri un de ces petits serpent de bronze, qui forme précisément ce peloton que l'on voit si fréquemment sur la tête des idoles égyptiennes. Ce monument a été apporté d'Egypte.

(1) Pithagoras, *Aurea Carmina*, vers dernier.

serait-il pas plus probable que dans la sculpture la plus antique égyptienne il ne fût pas en usage de laisser le marbre percé, et que les artistes postérieurs croyant que les figures avaient dans les mains des corps solides, en auront relevé les deux extrémités? Ne serait-ce pas aussi des images du Phallus, emblême de la puissance productive de la divinité, emblême si commun dans la religion égyptienne?

Le style de cette figure est égyptien, mais non de celui qui précéda le mélange qui se fit dans ces contrées avec les arts de la Grèce. Les contours des membres, la forme du visage, l'isolement des épaules et du dos, n'ont aucune ressemblance avec la manière la plus ancienne. On n'y voit pas davantage la grace et le moëlleux des manières du temps d'Adrien. La dureté des traits, particulièrement du visage, semble reporter cette figure au temps des Ptolomées, et fait croire qu'elle a été exécutée par quelque artiste égyptien qui a cherché à copier les formes grecques. Le marbre lui-même connu sous le nom de brèche violette, riche par la variété de ses taches, mais réfractaire sous le ciseau, et qui se prete difficilement à former les contours, achève de démontrer que cet ouvrage est égyptien. La statue a un trou sur le sommet de la tête, dans lequel on faisait entrer quelques-uns de ces ornemens qui ont coûtume de terminer d'une façon bizarre les têtes égyptiennes.

Observations de l'auteur, insérées dans le tome VII de l'édition de Rome.

La signification *phallique* donnée aux bâtons que tiennent dans leurs mains fermées les figures égyptiennes, et dont il est parlé p. 156, est tout-à-fait invraisemblale. Cette indication de bâton indique le symbole ou l'accessoire en entier. Dans les figures grecques il équivaut à un sceptre ou à une lance; dans les figures égyptiennes il tient lieu d'un fouet ou d'une verge; car nous retrouvons ces attributs tout entiers dans des simulacres de bronze, dans des bas-reliefs, ou dans des peintures.

PLANCHE XVIII.

Télamon Égyptien *.

Le simulacre colossal qu'offre cette gravure n'est pas seul, il a son correspondant; et tous deux placés à la porte de la grande rotonde du Musée Pie, y tiennent lieu de colonnes, comme était leur première destination dans la *ville* Adrienne à Tivoli: on peut les regarder comme le plus grand et le plus remarquable monument de tous ceux, en grande quantité,

* Haut. quinze palmes et demie; sans la plinthe quinze palmes.

retirés de cette mine féconde de précieux restes des arts antiques. Après avoir été admirés long-temps à la porte du palais épiscopal de Tivoli; après y avoir été exposés à toutes les injures des saisons, ils furent offerts au souverain Pontife par les habitans de cette commune; mais aujourd'hui qu'ils sont placés dans le palais des arts, ils ne paraissent pas rappeler ni le goût ni la magnificence d'Adrien.

Il est démontré dans l'Histoire de l'art du dessin, que le style de ces figures n'est que d'imitation, et que si l'invention et la composition semblent égyptiennes, c'est à l'art grec qu'appartiennent les formes du nu (1). Nous nous contenterons de cette preuve, sans vouloir la confirmer par la ressemblance entre les visages de ces figures et le portrait d'Antinoüs. Lorsque Winckelmann y reconnut les traits du favori d'Adrien, il ne se rappela, peut-être, pas que les deux statues Tiburtines étaient liées à l'architecture, et servaient, suivant la désignation en usage, de Cariatides. Les portraits authentiques de ce jeune homme déifié, n'ont aucune ressemblance avec les têtes de nos statues (2). Aussi nous approuvons le docte édi-

(1) Winckelmann, *Storia delle arti del disegno*, l. II, ch. 3, § 10.

(2) On retrouve cette ressemblance dans quelques au-

teur romain de l'ouvrage de Winckelmann, d'avoir repoussé cette opinion dans une note savante (1). Ces simulacres ont sur la tête une espèce de vase qui tenait lieu d'un chapiteau, et en cette qualité plus raisonnables que le beau fragment Farnesien publié par l'antiquaire Allemand (2), lequel portait sur sa tête une corbeille de joncs, objet peu propre à soutenir des poids considérables (3). Ce vase et la res-

tres monumens égyptiens, comme dans la statue du Capitole déjà indiquée par Winckelmann, et plus encore dans le buste de la *ville* Albani.

(1) Note (A) de l'ouvrage.

(2) *Monum. ined.*, n. 208. Je crois cependant qu'elle servait plutôt à orner quelque jardin, et que cette corbeille ne contenait que des plantes. Que sait-on si elle n'appartenait pas à quelques belles allées près du théâtre de Pompée, plantées en lauriers et en platanes?

(3) Winckelmann a pensé que ce beau fragment avait pu appartenir aux Cariatides du Panthéon, qu'il place dans l'intérieur de l'édifice, à l'attique qui l'entoure. Ces deux idées ne présentent rien de vraisemblable. Premièrement il n'est pas croyable que Pline ait donné le nom de Cariatides a des figures d'hommes: cette manière de parler abusive est moderne. En second lieu il semble que les Cariatides du Panthéon devaient être de bronze, parce qu'elles avaient été faites par le même artiste qui avait fait le bas-relief du tympan extérieur, qui certainement devait être en bronze. Voici les paroles de Pline, *H. N.*, XXXVI, 4, 11: *Agrippae Pantheum decoravit Diogenes Atheniensis, et Caryatides in columnis templi ejus probantur inter pauca operum: sicut in fastigio posita signa, sed propter altitudinem loci minus celebrata.* En troisième lieu, il ne me semble pas que Winckelmann

semblance qui existe entre ces deux figures, indiquent leur usage, et les fait aussitôt reconnaître pour deux Athlantes ou Télamons égyptiens.

On a déjà observé que cette licence en architecture, si l'on veut la qualifier ainsi, de placer des figures humaines au lieu des supports naturels, a eu en Égypte des exemples très-anciens. Les Télamons que nous examinons ne sont que de très-peu plus petits que ceux

ait deviné juste où étaient placées les Cariatides du Panthéon. La phrase *in columnis*, selon le laconisme de cet écrivain doit avoir une plus grande justesse et une signification plus exacte, car l'attique de l'intérieur n'est pas élevé sur les colonnes seules. Quatrièmement, il paraît plus probable qu'elles étaient au portique, qui fut surement fabriqué par Agrippa, auquel travailla Diogène, et où l'on admirait d'autres ouvrages de cet habile sculpteur. Je crois qu'elles formaient une espèce d'attique sur les colonnes du portique qui en divisent l'espace intérieur en trois nefs, dont celle du milieu avait, comme on le voit, son lambris plus élevé que celui des deux nefs latérales, et ainsi il correspond à la hauteur plus grande du faîte, ou, comme on a coûtume de le dire, du tympan. La phrase *in columnis* devient alors plus propre à la chose, puisque les Cariatides étaient placées au-dessus des colonnes, seulement parce que les pilastres du vestibule supportent un arc. Les mots *templi ejus* qui suivent, ne peuvent être un obstacle, les portiques étant si essentiels aux temples des anciens, que du nombre et de la disposition de leurs colonnes ils prenaient les noms de tetrastyle, octostyle, etc., comme ceux d'eustyle, pienostyle, etc.

qui furent élevés par le roi Psametticus pour soutenir la porte du temple d'Apis, et il serait possible qu'elles ne fussent que des copies. Il se pourrait même que les Grecs en employant à cet usage les images des prisonnières Cariates n'eussent fait qu'imiter les édifices de l'Égypte (1). Cependant ils sont moins excusables dans cette innovation que les Égyptiens qui leur en ont fourni l'exemple. Si c'est un principe (2) raisonnable que celui de ne pas mettre

(1) Vitruve, liv. I.

(2) Il en est qui pensent que cette condition n'est pas nécessaire, et qu'il suffit que les figures puissent rester dans cette position, même très-peu de temps. Les Cariatides du temple d'Erectée à Athènes ne soutiennent que l'architrave seul. La frise qui est supprimée, indique qu'un autre pièce de bois est posée dessus: alors une simple poutre peut être soutenue facilement par quatre ou six personnes, et on peut supposer la couverture très-légère, par exemple de peau, de toile, etc. Les copistes plus modernes n'ont pas fait cette sage observation, et ils ont élevé des arcs immenses sur les épaules des Cariatides ou des Athlantes courbés, comme sont ceux de la fameuse terrasse de Lanci à Florence, construite par l'Orgagna. Cet édifice par ses proportions est une des productions de l'architecture moderne la mieux entendue, la plus grandiose, mais les membres en sont d'un mauvais goût, et ces Athlantes mesquins choquèrent le Dante, qui probablement a voulu leur faire allusion dans les vers suivans du *Purgatoire*, X, v. 130.

Come per sostentar solajo, o tetto,
Per mensola talvolta una figura
Si vede giunger le ginocchia al petto,

des figures humaines dans des lieux où il leur serait impossible de rester continuellement pendant du temps sans changer de position, ce fut à tort que les Grecs employèrent des figures de femmes pour soutenir des fardeaux, que les Égyptiens ne faisaient supporter que par des figures colossales de démons, dont leur théologie était fort-riche. Ces simulacres, en portant les architraves des temples, inspiraient une terreur sacrée à ceux qui en approchaient, et imprimaient dans les esprits une forte idée de la puissance du dieu qui avait assujetti à cette fonction servile des êtres surnaturels. Cette idée donnait alors une apparence de vraisemblance à un parti si bizarre d'architecture. Mais les motifs et le but des modèles se perdirent dans les imitations qu'on en fit, en voulant substituer des êtres vrais, réels, comme les femmes de la Carie, à des êtres de fantaisie tels que les employèrent les Égyptiens.

Les Athlantes et les Télamons de l'architecture grecque, lorsqu'ils représentèrent des personnages mythologiques, furent moins déplacés que les Cariatides. Lorsque Vitruve (1) a voulu nous apprendre que les Grecs appelaient Athlantes ces figures auxquelles les Latins donnaient le nom de Télamons, il eut dû plutôt dire qu'en

La qual fa del non ver vera rancura
Nascer a chi la vede ec.

(1) Vitruve, liv. I, ch. 1.

Italie on appella Télamons ce qui dans la Grèce orientale était nommé Athlantes. Les noms sont également grecs; car, quoique l'architecte romain ait regardé comme impossible de trouver le sens propre du mot Télamon, il est certain qu'il signifie soutien (1). Mais Vitruve nous avait déjà prévenus de son ignorance en tout ce qui n'appartenait pas à sa profession, et son inexactitude, même lorsqu'il s'exprime dans cette partie, nous eût dévoilé cette ignorance sans qu'il l'eût avouée; et cela malgré ceux qui se glorifient plutôt de l'admirer, que de savoir le lire et le comprendre, en ont l'idée la plus avantageuse.

---

(1) On a déjà remarqué cela dans l'Étymologicon de Vossius qui s'est appuyé de l'étymologie du mot grec *τελαμὼν*, qui veut dire *soutien du bouclier*. On peut ajouter qu'il est inutile de chercher un verbe *τελάω* synonime de *τλάω*, parce que *Telamon* est la même chose que *τλάμον*, avec une espèce d'*e* muet entre les deux premières consonnes; usage qu'avaient les plus anciens Grecs en écrivant, dans les cas où deux consonnes se réunissent sans une voyelle intermédiaire. Je puis citer en témoignage les inscriptions d'Amyclée expliquées par l'abbé Barthelemy dans les *Mémoires de l'Acad. des inscrip.*, t. XXIII, p. 394, où on lit ΑΜΟΚΕΛ. pour ΑΜΥΚΛ., ΚΑΡΑΔΕΡΙΣ pour ΚΑΡΑΔΡΙΣ, ΑΡΙΣΕΤΟΜΑΧΟΣ pour ΑΡΙΣΤΟΜΑΧΟΣ, et semblables. On dit plutôt *Telamon* de *τλάμον*, que *Telemon* de *τλήμων*, parce que c'est ainsi que le prononçaient les Grecs d'Italie, qui n'employèrent presque pas d'autre dialecte que le dorique.

Revenons à nos colosses : ils étaient probablement placés à l'entrée du Canope dans la *ville* Adrienne, et ils donnaient à cet endroit, en inspirant une crainte religieuse, l'aspect d'un lieu enchanté rempli de la présence de quelque divinité puissante. La belle couleur rouge du granit augmentait encore, sans doute, cet effet mystérieux, sans nuire au travail de l'habile sculpteur ; quoique le comte de Caylus, qui ne se figurait pas des simulacres de si grande dimension, ait cru que cette qualité de marbre ne pouvait être d'aucun usage pour la sculpture (1).

Afin de ne rien laisser à désirer sur tout ce qui peut avoir quelque rapport à la signification mythologique de nos Télamons, je pourrais dire combien il était à propos que l'on plaçât sur leur tête des vases, puisqu'ils devaient servir à l'ornement de l'entrée du Canope, dont la divinité principale présidait à l'élément aqueux, ou qui était, suivant l'opinion de quelques-uns, l'emblême du Nil ; ou plutôt, suivant l'opinion que je crois plus juste, le symbole de ce fluide qui était regardé dans les anciennes cosmogonies comme le principe de l'univers, et dont on retrouve des traces

(1) Caylus, *Recueil*, tom. III, pl. VIII, n. 2 : *Cette pierre* (il parle du granit rouge) *ingrate pour le travail, rendroit les plus beaux ouvrages désagréables et choquans.*

dans la Génèse. Les deux Télamons seront donc deux Agatodémons ou bons Génies, qu'il convenait de placer à l'entrée du temple d'un dieu bienfaisant, et le petit serpent que chacun d'eux a sur le front leur donne le vrai caractère, comme nous l'avons fait remarquer à la figure précédente.

Observations de l'auteur, publiées dans le tome VII de l'édition de Rome.

J'ai proposé à la note (5) de la page 159 mes conjectures sur le lieu précis du Panthéon d'Agrippa, où étaient les Cariatides de bronze dont parle Pline; et j'avais pensé qu'elles pouvaient être placées sur les colonnes intérieures du portique où la corniche était plus élevée. Après avoir examiné davantage cet édifice et l'arc qui était au-dessus de la porte du temple, il me semble que cet espace avait été couvert par une espèce de voûte à plein-cintre exécutée en bronze, et que par ce motif les Cariatides ne purent y exister, de sorte qu'elles auront dû être placées sur les colonnes de la décoration intérieure, en supposant que l'édifice n'ait pas eu la disposition que nous lui voyons à présent, par les restaurations qui ont été faites successivement.

J'ai dit à la page 165 que Vitruve s'était mal expliqué en nous disant que les Latins appelaient *Telamones* ces figures d'hommes qui

soutenaient, et qui furent appelées par les Grecs *Atlantes*; je devais me borner à dire que le mot *Telamones* avait son étymologie grecque, sans assurer que ce n'était pas une parole latine, puisque beaucoup de mots de cette langue avaient une origine grecque.

Une voyelle entre deux consonnes dans un mot est un accident, dont on trouve des exemples dans toutes les langues, c'est ainsi que du grec *Asclepios* s'est formé le mot latin *Aesculapius*. Quant aux inscriptions d'Amyclée, où l'on rencontre de semblables voyelles placées dans beaucoup de syllabes, je ne voudrais pas m'appuyer sur un exemple tiré d'un monument dont l'authenticité n'a pas encore été établie contre les doutes fondés par M. Richard Payne.

PLANCHE XIX.

MYTHRAS *.

La religion de Zoroastre simple, douce en Perse, où elle prit sa naissance, changea de

* Hauteur six palmes, dix onces et demie avec tout le globe; de la tête aux pieds cinq palmes, trois quarts. La tête est moderne; un fragment antique cependant fait voir que ce devait être une tête de lion; les ailes et les extrémités sont aussi une restauration; mais on a

mode en changeant de climat, et devint dans l'occident, superstitieuse, mélancolique et cruelle. Les mages rendaient un culte au Soleil soit en le considérant comme l'image et le ministre du créateur, soit comme le dieu qui donnait la vie à la nature, et ils l'adoraient sous le nom de Mythras, qui signifie *amant* ou *bienfaisant* (1). cette épithète passa peu-à-peu pour le nom propre de ce dieu, dont les cérémonies venues de l'étranger, figurèrent pendant quelque temps dans l'empire romain sur les ruines de la mythologie grecque. Nous trouvons beaucoup de particularités sur ce culte dans les écrivains chrétiens qui l'avaient en

---

trouvé dans le dos deux trous à l'endroit où étaient les ailes ; les autres parties ont été remplacées d'après les monumens qui sont conservées dans la *ville* Albani.

(1) De cette étymologie proposée et prouvée par Thomas Hyde, *de relig. vet. Pers.*, ch. IV, je tire la véritable interprétation d'un passage d'Hérodote, l. I, ch. 131, qui a été accusé d'erreur jusqu'à présent, ou mal entendu. Il dit que les Perses adoraient Vénus sous le nom de Mythras. Monseig. de la Torre, *Mon. vet. Antii*, part. II, ch. 2, après avoir rapporté les diverses opinions inadmissibles des philologues, pour rendre raison de ce nom, conclut qu'Hérodote est tombé dans un erreur d'équivoque en confondant le Soleil avec Vénus. Néanmoins il est très-vraisemblable que l'épithète Mythras, *Mihr* dans l'original, qui veut dire *amant*, ait été donnée fort-à-propos à la déesse des amours, comme on a pu la donner au Soleil pour indiquer sa puissance bienfaisante sur notre globe.

horreur, et les écrivains payens nous en fournissent aussi quelques-unes. Themistius nous apprend (1), qu'en outre des images ordinaires qui représentent ce dieu en habit persan,
Indignata sequi torquentem cornua Mithram,
il y en avait d'autres mystérieuses que l'on ne montrait qu'aux initiés. Je crois que cette statue sera une de ces dernières images.

Il est hors de doute qu'elle est relative au Soleil. Sans parler de l'assemblage de tant de symboles, les quatre signes des solstices et de l'équinoxe que l'on y distingue, démontrent suffisamment son rapport avec cet astre. Je pense qu'elle appartient plutôt au Soleil que l'on adorait sous le nom de Mythras, avec des cérémonies superstitieuses, qu'à Osiris, ou pour parler plus juste, à Horus, suivant le culte égyptien, et je m'appuye en cela de beaucoup de raisons. Le témoignage de Luttatius scoliaste de la Thébaïde (2) qui décrit Mythras *leonis vultu*, est d'un grand poids. Nous y joindrons Porphire (3), qui assure que le lion est le symbole des mystères mythriaques; S. Jérôme (4), qui parle des simulacres monstrueux de l'antre

(1) Thémistius, Orais. XX, *in Patr.*, pag. 235, éd. Hardouin.

(2) Luttat., *ad Stat. Theb.*, I, à la fin.

(3) Porphire, *de abst.*, IV, 16.

(4) S. Jérôme en *ep. ad Laetam*: *Gracchum cum praefecturam gereret urbanam, nonne specum Mithrae, et omnia portentosa simulacra subvertit?*

de Mythras; les inscriptions qui font mention des Léontiques (1), nom particulier de quelques cérémonies du culte de ce dieu persan: enfin la découverte que l'on a faite de figures semblables à la nôtre dans une caverne qui était le sanctuaire consacré à cette barbare religion (2). L'objection qui pourrait naître de la différence de cette image avec celles plus ordinaires, qui représentent Mythras, a été déjà pressentie, et nous y avons répondu en disant, qu'il y avait deux espèces de simulacres Mythriaques, d'où l'on peut conjecturer que celui-ci est un de ceux que l'on cachait, et qui ne se révélaient qu'aux initiés par les ministres de ces mystères sanglans.

Ceci supposé, il n'est plus difficile de suivre l'examen de tous les symboles du simulacre et de les reconnaître comme solaires et mythriaques. L'attribut que l'on retrouve constamment à toutes ces images, lorsqu'elles sont entières, c'est une clef: elle pourrait convenir aussi à Osiris, dans la supposition seule que le Tau égyptien servit de même une clef; supposition que nous avons demontrée être inadmissible. Mais la clef convient à Mythras, puisque dans les mystères il est question, selon ce que dit

(1) Gruter, pag. 303 et 1087.

(2) Montfaucon, *Diar. ital.*, pag. 184; Raffei, *Osserv.*, ec., pl. III et IV.

Celse (1), des sept portes par lesquelles devaient passer les ames des mortels. La tête du lion est le symbole de la vigueur du Soleil qui se manifeste avec plus de force sons ce signe; le serpent qui l'entoure fait allusion à l'année qui serpente sur l'écliptique. On le voit entortillant de même une figure ailée sur plusieurs bas-reliefs de Mythras (2). Les ailes indiquent la rapidité du cours apparent du Soleil; elles sont, peut-être, semblables à celles du corbeau ou du griffon, animaux consacrés dans les idées superstitieuses de ce culte (3): le globe placé à ses pieds dénote l'empire du monde, et on le trouve souvent aussi sur des pierres gravées, faisant allusion à cette divinité. Les signes zodiacaux des solstices montrent le terme de son cours, et les équinoxiaux étaient regardés, dit Porphire (4), comme le séjour de Mythras.

On peut voir une plus longue explication de tous les attributs indiqués dans l'ouvrage de l'abbé Raffei (5), qui les rapporte au Soleil et à Osiris; et on peut appliquer à cette interprétation du simulacre de Mythras ce qu'a

(1) Celse dans Origène, *contra Cels.*, liv. VI, p. 290, Hyde, ouv. déjà cité, pag. 101 et suiv.

(2) Beger, *Spicileg.*, pag. 99.

(3) A Turre, *Monum. vet. Antii*, part. II.

(4) Porphire, *de antro Nympharum*, p. 265.

(5) Raffei, l. c.

dit monseig. *della Torre* de Guthieres sur les superstitinns attachées au eulte de cette divinité (2).

Cette sculpture est d'un style misérable; ou peut l'attribuer au troisième siècle, lorsque la superstition et le despotisme avaient fait passer dans toutes les ames un système d'avilissement qui s'étendit même sur l'imaginatinn des artistes; et lorsqu'il sembla que les beaux arts de la Grèce qui avaient brillé dans l'oecident, en avaient été bannies par la défaveur répandue sur les fables greeques.

Observations de l'auteur, publiées dans le tome VII de l'édition de Rome.

M. Zoega dans les bas-reliefs de Rome, pl. 59, prétend que ees images mystérieuses avec une tête de lion ne représentent pas Mythras, lequel considéré comme le Soleil, peut être le symbole du temps, de l'année et du siècle, mais bien le dieu *Eone* ou le *Siècle*, différent de Mythras et même de Chronus, qui est le temps. Ses conjectures sont établies par une éruditinn abondante et bien ehoisie, et son opininn est que le Scoliaste de Staee s'est mé-

(1) *Egregiam iisdem operam navavit Gutherius, cui tantum aliquid de laude demas, quod ad sacra Isidis et Osiridis pertinere voluerit.* A Turre, ouv. eité, part. II, eh. 5.

pris en donnant une figure de lion à Mythras, ce qui forme la meilleure preuve de l'interprétation que j'ai donnée.

PLANCHE XX.

JUNON *.

Cette statue et les suivantes qui représentent des divinités du paganisme sont placées ici comme supplément, n'ayant pas pu être inserées dans le lieu qui leur convenait, ou parce qu'elles ont été découvertes dans des fouilles postérieurement faites, ou parce qu'elles ont été depuis achetées par le souverain Pontife. Cette riche collection s'augmentant de jour en jour, nous nous trouverons, peut-être, obligés encore par la suite de faire de nouveaux supplémens qui ne pourront qu'être agréables au lecteur, lequel trouvera l'ordre rétabli dans un index historique et mythologique, placé à la fin.

La belle statue que nous présentons est, quant aux draperies, à peu-près, une copie antique de la superbe Junon que nous avons donnée dans le premier volume (1). Elle paraîtrait égale-

* Haut. neuf palmes, trois quarts; sans la plinthe neuf et un quart.

(1) Tome I, pl. II.

ment une copie dans la tête; mais celle qui lui a été rapportée appartenait à une copie antique de la Vénus de Praxitèle (1), et le diadême qu'on lui a ajouté pour ornement, la rend plus convenable à une Junon. Toutefois il ne me répugnerait pas de la nommer une Vénus habillée, comme elle était représentée suivant l'usage le plus ancien. Ce simulacre ornait les thermes d'Otricoli (2). Il est traité d'un bon

(1) V. tome premier, pl. X.

(2) Les édifices de cette colonie, qui n'était pas une des plus distinguées, offrent dans leurs ruines plus de magnificence que l'on n'en pourrait trouver dans beaucoup de villes modernes plus considérables. On a publié plusieurs de ces monumens avec leurs plans et les coupes dans une agréable journal intitulé *Notizie dell' antichità e delle belle arti di Roma.* Je donne ici l'inscription, un peu endommagée, qui se lisait à l'entrée de ces thermes :

IMP · CAESAR · DIVI · HADRIANI · FIL · DIVI -
TRAIANI · PARTHICI · NEP · DIVI · *Nervae*
PRONEPOS · T · AELIVS · HADRIANVS · ANTONINVS · AVG · PIVS · PONTIF · MAX · -
TRIB · POTES · · ·
THERMAS · IN · QVARVM · EXSTRVCTIONEM -
DIVOS · PATER · SVVS · HS · ΙXXΙ (*) POLLIC*itus fuerat*
ADIECTA · PECVNIA · QVANTA · AMPLIVS -
DESIDERABATVR · ITEM · MARMORIBVS -
AD · OMNEM · *Ornatum*

- - - - - - - - - - - - - - - - - -

(*) (*vicies centena millia*)

Si l'on confronte cette inscription avec une autre du

goût; il conserve assez bien les idées principales de l'original, quoiqu'on y remarque de la différence dans la finesse du travail et dans quelques parties.

Cet usage de répéter les ouvrages célèbres au lieu d'en commander à des artistes médio-

---

même Antonin le Pieux qui est à Pozzuolo, et qui a été publiée par Martorelli, *Th. Cal.*, liv. II, p. 582, et ensuite par le célèbre abbé Morcelli, *de stilo inscript.*, liv. I, part. 1, ch. 4, on verra par une analogie bien claire que l'*opus promissum* de cette dernière est la même chose que *opus quod quis fuerat pollicitus*, contre l'avis du philologne Martorelli. La voici, pour qu'on en voye la ressemblance:

IMP · CAESAR · DIVI · HADRIANI · FIL
DIVI · TRAIANI · PARTHICI · NEPOS
DIVI · NERVAE · PRONEPOS
T · AELIVS · HADRIANVS · ANTONINVS
AVG · PIVS · PONT · MAX
TRIB · POT · II · COS · II · DESIGNAT · III · P · P
OPVS · PILARVM · VI · MARIS · CONLAPSVM
A · DIVO · PATRE · SVO · PROMISSVM
RESTITVIT

Le motif pour lequel on doit entendre PROMISSVM pour PORRECTVM, *prolongé*, est qu'Antonin ne pouvait réparer un ouvrage seulement promis et non exécuté par Adrien. Mais la promesse était précisément celle de rétablir le môle, qui avait été renversé par la mer, comme si on lisait RESTITVI PROMISSVM RESTITVIT. On remarquera que notre inscription d'Otriculi se sert d'un terme plus propre, celui de *polliceri*, puisque le mot propre qui exprimait les promesses faites au public était *pollicitationes*.

cres de leur propre invention, était très-favorable aux beaux-arts; il conservait le bon goût général, en accoutumant les yeux à ne se porter que sur des belles choses.

Observations de l'auteur, insérées dans le tome VII de l'édition de Rome.

Il faut observer que la ressemblance des draperies de cette statue avec celles de la Junon Barberine (tom. I, pl. 2) n'est pas absolue; on y aperçoit seulement quelque analogie.

PLANCHE XXI.

Junon Lanuvina *.

Ce monument intéressant qui ornait le vestibule du palais Paganica, était assez mal entretenu par la négligence de celui qui le gardait, et gâté par le temps, lorsqu'il fixa les regards de Winckelmann qui en parle dans deux endroits de ses monumens inédits. Il ne se trompa pas en le désignant sous le nom de Junon, qu'il jugea devoir convenir à la déesse représentée dans ce marbre, mais il ne saisit pas, en la comparant avec des médailles romaines, le caractère

---

* Haut. douze palmes, dix onces; sans la plinthe douze palmes, trois onces.

particulier sous lequel elle était exprimée. Ce qui le surprit, fut cet habillement d'une peau, qu'il crut de lion, lequel après avoir couvert la tête de la déesse, vient s'attacher sur sa poitrine et descend autour de la taille, *a guisa d'un giubbone oltramontano*, « en forme d'une jupe en » usage par de-là les monts, » et enfin est lié sur les flancs par une large ceinture (1). Comme ce savant était plus versé dans les antiquités grecques que dans les romaines, ses idées se portèrent sur une Junon appelée Ρειώνη, *Rhione* ou Ῥινόνη, *Rhinone*, peut-être à cause d'une peau qui la couvrait, dont on parle dans l'étymologicon. Mais s'il avait considéré que l'on aperçoit sur la tête les cornes d'une chèvre, rompues à la vérité, mais encore assez évidentes, il n'eut pas tardé à la reconnaître pour la Junon *Sispita* ou *Sospita*, c'est-à-dire *Sauveur des habitans de Lanuvium*, représentée sur tant de médailles romaines (2), et avec la peau attachée de même par une ceinture et posée sur le corps, comme Winckelmann l'a remarqué avec surprise. On ne balança pas donc pour chercher quelle était l'action et les ornemens que l'on devait

---

(1) Winckelmann, *Monum. ined.*, pag. 15.

(2) Sur les médailles des familles Cornifitia, Pappia, Procilia, Roscia, Thoria, sur celles d'Antonin le Pieux. On voit dans le *Thes: Morelli* cette déesse représentée sur les médailles de la famille Procilia avec la peau disposée et attachée comme celle de notre monument.

rétablir en la restaurant, parce que les deux bras et les pieds manquoient, et on lui rendit le bouclier, la lance, les souliers relevés de la pointe, attributs sans lesquels, dit Cicéron, il n'était pas possible de se représenter Junon Lanuvina (1). On n'a fait en cela que copier les médailles; et l'indication du mouvement des bras se pretait si naturellement à l'intention du restaurateur, que je ne doute pas que cette figure n'ait été anciennement offerte à la vénération publique telle que nous la voyons aujourd'hui.

Le serpant que l'on a ajouté au bas de ses pieds a été pris dans les mêmes modèles. On vénérait ce serpent à Lanuvium, et l'on prétendait qu'il habitait dans un antre où tous les ans une jeune fille descendait pour lui porter à manger. Cette cérémonie est représentée sur les médailles romaines et élégamment décrite par Properce (2). La peau de chevre dont Junon est couverte en guise d'armure, est, je crois, celle de la chevre Amalthée, dont les dieux se servaient pour leur défense, et dont les poëtes grecs ont armé Jupiter et Pallas. Virgile donne à Junon des armes et un char (3), en parlant de Carthage, ville qui lui était consacrée

(1) Cicer., *de nat. Deor.*, I, 29: *Cum pelle caprina, cum hasta, cum scutulo, cum calceolis repandis.*

(2) Sur celles de la famille Papia. Properce, IV, 18.

(3) Virgile, *Aen.*, I, v. 20.

. . . . . *hic illius arma*,
Hic currus fuit;

et les médailles romaines nous présentent aussi Junon Lanuvina armée et montée sur un char (1). Le surnom de Sispita peut également se rapporter aux armes qu'elle tient (2) comme pour défendre les peuples ses adorateurs, et au serpent, symbole de la santé, qui rampe à ses pieds.

Le style de cette figure sent l'imitation. On a voulu lui conserver l'idée de l'ancienne statue de la Junon Lanuvina, en lui donnant cependant quelques-unes des graces élégantes de l'art grec. La disposition de la peau (3) et celle de la tunique, la manière affectée des plis, nous rappellent ce style ancien, auquel on avait donné le nom de Toscan. La douceur

(1) Médailles de la famille Procilia.

(2) Les peuples belliqueux donnaient des armes à leurs divinités. De même les Sabins adoraient Junon Curites, qui voulait dire armée d'une lance. Caton, *Orig.* Servius, *Enéide*, lieu cité, nous a conservé un fragment de prière tiré des cérémonies Tiburtines; on y prie Junon Curite ainsi: *Curru, clypeoque tuere meos curiae vernulas sane.*

(3) Le beau *puteal* ou autel rond du Musée Capitolin, où sont sculptées douze divinités, offre un Hercule avec la peau de lion disposée de la même manière, excepté qu'elle n'est pas ceinte, *Museo Capit.*, t. IV, pl. XXII. Le savant abbé Lanzi examinant le marbre grec de ce monument a conclu qu'elle est d'un style toscan, mais que le travail n'est pas étrusque.

des traits du visage, le moelleux du travail, nous indiquent un temps, où les arts avaient déjà acquis un goût de la plus grande élégance et rempli de graces. Je suis resté incertain si je ne devais pas en fixer l'époque aux derniers momens de la république romaine, qui comptait dans les premières charges de sa capitale (1) des personnes nées dans Lanuvium, de sorte qu'elles purent consacrer dans Rome des simulacres de la déesse protectrice de leur municipe, déesse qui exigait en outre dans les cérémonies romaines une vénération particulière (2). Un autre parti se présentait à prendre, celui d'en rapprocher l'époque au temps d'Antonin le Pieux, né à Lanuvium (3), et qui ayant été par sa dévotion comparé à Numa, aura voulu honorer la déesse tutélaire de sa patrie. En effet nous trouvons sur ses médailles la Junon Sispita. Mais ce sont ses médailles elles-mêmes qui me font préferer la première de ces deux opinions, parce que je remarque sur leurs empreintés que la déesse a bien tous les attributs qui se trouvent à ses images les plus anciennes, mais qu'ils sont disposés sur les médailles avec plus d'art et plus de graces (4).

(1) Murena, consul après Cicéron, et que celui-ci défendit, était de Lanuvium. Cic., *pro Muraena*, 41.

(2) *Iunoni Sospitae omnes Consules facere necesse est.* Cicer., l. c.

(3) Capitolin en *T. Antoninus Pius.*

(4) On peut rapporter au temps d'Antonin le Pieux

Ce sera donc plutôt l'ouvrage de quelqu'un de ces artistes grècs qui vinrent à Rome, vers

---

la statue Capitoline, sur la base de laquelle est écrit: IVNO LANVMVINA. La péau de chevre qui lui couvre les épaules a échappé aux observations de l'auteur qui a décrit ce Musée, *Museo Capitol.*, t. III, pl. 5. Il faut rendre cependant à Thesée la pretendue tête de jeune femme couverte avec une peau de taureau, que l'abbé Bracci a prise pour une peau de chevre, et qu'il a attribuée à Junon Lanumvina, *Comment. de antiq. sculpt.*, pl. 48. Cette tête, si on l'examine dans l'empreinte de soufre, a la forme mâle de même que les cheveux; de plus on lui voit près de l'oreille un leger poil de barbe; et enfin les cornes de la peau, qui la couvre, ressemblent à celles d'un petit taureau. Stosch ne s'est pas éloigné de la vérité en croyant y voir Thésée orné des dépouilles du taureau de Marathon; elles pourraient encore appartenir au Minotaure, qui est représenté avec une tête de veau dans une peinture d'Herculanum, et qui sur un vase étrusque rapporté par Winckelmann, a aussi les pieds de devant du boeuf. La beauté qui distingue le profil de cette tête conviendrait à Thésée qui fut pris pour une jeune fille à Athènes par ceux qui construisaient le temple de Delphes (Pausan., I, 19), et cela dans l'âge précisément qu'il avait lorsqu'il terrassa le Minotaure, et qu'il inspira de l'amour aux deux filles de Minos. Si la médaille de Thésée qui fut frappée à Nicea offre des variétés dans les traits, cela ne provient que de la différence de l'âge où il était parvenu lorsqu'on le grava. D'ailleurs je ne dirai jamais que sur cette médaille c'est Hercule qui est représenté au lieu de Thésée, comme l'assure le même abbé Bracci, alleguant pour preuves, des médailles avec des noms de rois, et des images de divinités. Cela ne pouvait venir à l'esprit de personne, à moins d'être dans le cas de *ne*

la fin de la république, sur un théâtre plus vaste pour leurs talens, d'autant plus que les maux qui affligèrent Athènes, lorsque Sylla y porta les armes, avaient, pour ainsi dire, banni les lettres et les beaux-arts de leur berceau. Cet artiste l'aura exécuté pour quelque personnage né à Lanuvium: car il ne me paraît pas croyable que ce simulacre ait appartenu au temple de Junon Sispita sur le Palatin, où la famille Paganica avait de beaux jardins; cela me paraitrait d'autant plus difficile, que du temps d'Ovide il ne restait plus de vestiges de ce temple (1). Cette statue, presque colossale, est faite de plusieurs morceaux d'un marbre grec très-fin.

---

pas comprendre la différence de signification, qu'admet l'épigraphe, à l'accusatif, de cette médaille: ΘΗΣΕΑ ΝΙΚΑΙΕΕΙΣ: *Theseum Nicaeenses* (*honorant*), et celle-ci au genitif: ΑΝΤΙΟΧΟΥ, ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ etc., qui indiquent seulement le souverain à qui appartient la monnoie.

(1) Ovid., *Fast.*, II, v. 55:

Principio mensis Phrygiae contermina matri
Sospita delubris dicitur aucta novis,
Nunc ubi sunt, quaeris, illis sacrata kalendis
Templa Deae? longo procubuere die.

PLANCHE XXII.

MINERVE *.

La statue de Pallas qu'offre notre gravure est intéressante par l'attitude heureuse et naturelle qui nous exprime le caractère belliqueux et farouche de la vierge guerrière, et en même temps l'etymologie de son nom grec *Pallas*, et du latin *Minerve*. Si celui-ci a tiré son origine de la fureur militaire, ou de l'aspect menaçant de la déesse (1), on ne peut trouver une figure qui puisse mieux représenter Minerve, armée de sa lance, avec laquelle elle renverse des légions entières de héros:

........τῷ δάμνησι στιχὰς ἀνδρῶν
Ἡρώων οἷσίν τε κοτέσσεται ὀβριμοπάτρη (2).

Si le premier nom lui a été donné à cause de

---

* Haut. sept palmes à-peu-près; sans la plinthe six palmes, huit onces.

(1) Festus, v. *Minerva*, dit que Cornificius tirait le nom de cette déesse, *quod fingatur, pingaturque militans armis*. Ciceron, *de nat. Deor.*, II, assure qu'elle fut appelée ainsi *quod minaretur*. Peut-être que la véritable origine du nom *Minerva* ou *Menerva*, se trouve dans le mot grec *μένος*, *animi ardor, impetus animi concitati*.

(2) Homère, Iliade *E*, v. 746:

. . . . . prese la picca
Gravosa, grande e forte, colla quale
D' uomini eroi doma le schiere, a cui
Di forte padre la figlia s' adira (Salvini).

la puissance avec laquelle elle brandit et lance (*πάλλειν pallein*) cette arme terrible, on ne connoît aucune autre statue qui nous la fasse voir dans une telle attitude parcourant, comme dit Homère, les rangs de la bataille (1):

.... ἀνα πτολέμοιο γεφύρας.

La déesse a tous les attributs ordinaires, le casque, le bouclier argolique (2), au centre duquel (*umbo*) est représentée l'égide qu'elle porte sur la poitrine. L'égide dont Jupiter faisait son bouclier, se voit sur une pierre gravée dans Winckelmann (3). Elle est disposée en forme de manteau sur le beau camée de la Sainte Chapelle de Paris, lequel représente l'apothéose d'Auguste (4).

Il est bon de remarquer que l'on voit rare-

---

(1) Minerve est aussi représentée sur les médailles grecques des Mamertins, dans l'attitude d'une personne qui combat. Magnan., *Bruttia Numismat.*, pl. XLIV.

(2) Nous avons démontré dans le tome I, pl. IX, note (3) qu'on avait donné le nom d'Argoliques aux boucliers de cette forme. Peut-être en donna-t-on un pareil à Pallas, parce que les armes fabriquées à Argos étaient les plus estimées: Οπλα δ' ἀπ' Αργεος. « Les armures » guerrières d'Argos; » dit Pindare cité par Athénée, I, 22. On prétend que ces paroles sont tirées d'une ode Pythique en l'honneur de Hieron, et cependant on ne les trouve pas à présent dans aucune des trois odes des Pythioniques composées pour ce souverain.

(3) *Monum. inediti*, n. 9.

(4) Montfaucon, tom. V, part. I, pl. 127.

ment les dieux représentés dans une action de mouvement marqué. Cette expression ne se rencontre presque jamais que dans les figures de Diane chasseresse, de la guerrière Minerve, et de Cupidon lançant une flèche. Il m'était d'abord venu à l'idée que ces simulacres si expressifs comme celui-ci, pouvaient plutôt s'attribuer à *Enyo*, Ἐνυώ, déesse de la guerre, ou la Furie elle-même présidant au carnage: mais l'égide qui lui sert d'attribut m'a fait abandonner cette conjecture, d'autant plus que l'attitude menaçante de la statue correspond parfaitement à l'idée que les payens s'etaient fait de Minerve et aux noms qu'ils lui donnèrent.

La statue d'un travail au-dessous du médiocre ne nous a conservé que le beau mouvement de l'original.

PLANCHE XXIII.

Vénus victrix *.

Cette charmante figure est aussi sortie des fouilles d'Otricoli, mais en si mauvais état, qu'il était très-difficile d'en reconnaître le sujet. Deux observations m'engageaient à la croire une Vénus, avec les armes, comme on les lui voit

---

* Haut. sans la plinthe sept palmes; avec la plinthe sept palmes, trois onces et demie.

quelquefois sur des médailles impériales avec le titre de *Victrix* (1). La première observation, c'est que la statue avait sa tunique tombante de sa gorge avec une négligence voluptueuse, mode que les anciens employèrent très-souvent dans les figures de Vénus vêtue, et qui se remarque particulièrement à la Vénus *Victrix* avec des armes, sur le revers des médailles de Jules César (2). La seconde observation avait lieu par rapport au fragment de pilastre ou de petite colonne, sur laquelle est placé un casque, et que l'on voit accompagnant de pareilles images de Vénus, sur les pierres gravées et sur les médailles, cette colonne ne pouvant avoir d'objet que de supporter quelque partie d'armure que cette Vénus montre (3). Cette sta-

(1) Sur les médailles de Julia Pia elle est intitulée *Venus victrix;* sur celles de Jules César, elle tient dans sa main une Victoire. Thes. Morel., *Gens Iulia*, pl. II.

(2) Comme il pouvait arriver facilement que par le mouvement la tunique tombât de-dessus les épaules, les femmes grecques avaient coûtume d'ajouter à leur habillement le peplum proprement dit, ou l'*ἀμπεχόνιον*, *amiculum*, qui servait à couvrir le sein, et qui souvent avait des manches fort-courtes qui s'attachaient sur le bras avec des boucles. Musée le grammairien, dans le poëme des amours de Léandre et Héro, fait allusion à cette chute de la tunique, quand il nous décrit l'embarras où se trouvait Héro en parlant à Léandre, v. 162:

. . . . *αἰδομένη δὲ*
Πολλάκις ἀμφ' ὤμοισιν ἑὸν ξυνέεργε χιτῶνα.

. . . . *et tout en rougissant*
Elle relevait son vêtement sur ses épaules.

(3) Cet usage de poser les armes près des colonnes ou

tue fut donc restaurée d'après cette idée, et pour faire allusion à son épithète de victorieuse on lui ajouta la palme qui se voit dans beaucoup de monumens.

Si la fable employée par Virgile introduisant Vénus qui apporte à son fils Enée des armes forgées par Vulcain, n'était pas de sa propre invention, mais que comme beaucoup d'autres qui se trouvent dans son poëme, celle-ci eût été connue avant qu'il eut fait l'Enéide, il y aurait lieu de croire que par cette fable il ait voulu adresser un compliment à Jules César lui-même, qui descendant de Vénus et vainqueur, était comparé à un nouvel Enée, que la mère des armes célestes avait donné à Rome. Mais on voit dans cette épisode de Virgile une

---

même dessus, nous est en partie indiqué par Homère, *Odissea A*, 127, il l'est aussi par l'épigramme placéa par Pyrrhus sur les armes des Macédoniens qu'il fit suspendre dans le temple de Jupiter Dodonéen, Pausan., I, 13. Mais les monumens ancieus nous offrent beaucoup de ces espèces de colonnes ou pilastres sur lesquels on posait le casque et les autres pièces de l'armure. On peut voir la Vénus *victrix* dans Leonardo Agostini, *Gemme*, t. II, fig. 46, et de même celle des médailles de Julia Pia. Neanmoins il n'est pas de monument ancien qui prouve mieux cet usage, que la peinture à sgrafito autour da la *cista* mistique, dont j'ai parlé déjà tome I, pl. XLIII, note (1), pag. 315, où l'arsenal de Cizique, dans lequel sont reçus les Argonautes, est garni de semblables pilastres, sur chacun desquels est placée quelque armure guerrière.

imitation trop évidente d'Homère pour croire que cette fable est antérieure au poëte latin. Il paraîtrait plutôt que la famille de Jules se glorifiant de cette origine, origine en quelque sorte de tous les Romains, le poëte n'a pas voulu représenter Vénus comme la déesse de la mollesse et du plaisir, mais comme il convenait d'offrir la mère de Rome et de ses héros. La Grèce fournissant d'anciens simulacres de Vénus avec des armes, on fit choix de cette représentation pour la Vénus que les Romains comptaient comme une des sources de leur nom glorieux. César lui-même qui avait donné pour mot de signal Vénus, à la bataille de Pharsale, ne devait pas la faire représenter autrement que comme une déesse victorieuse. Et en effet sur son sceau était gravée Vénus armée (1). C'est à cela que Properce fait application dans le vers suivant :

Vexit et ipsa suis Caesaris arma Venus (2);

c'est à ce sceau que se rapportent toutes les images romaines de Vénus avec les armes. Il n'est pas possible de la confondre avec les simulacres de Pallas. Vénus tient des armes, mais c'est pour en former un trophée en signe de victoire, ou pour les déposer en temps de

---

(1) Dion, liv. XLIV, p. 235, édit. Wecheliana.
(2) Properce, IV, 1, 46.

paix, lorsque prodiguant ses caresses à Mars, elle suspend les fureurs de la guerre et fait que

. . . . fera moenera militiai
Per maria ac terras omneis sopita quiescant (1).

La colonie d'Otricoli a sans doute voulu honorer dans cette statue l'origine de Rome et des empereurs; si les conjectures qui portent à la regarder comme une Vénus ne sont pas une erreur.

Quoique la figure soit composée avec une certaine élégance qui indique qu'elle a été faite dans le beau temps de l'art, elle est cependant exécutée avec beaucoup de négligence. Elle tire tout son prix de la nouveauté du sujet et de l'invention, et pour cela elle peut tenir une place dans une grande collection.

PLANCHE XXIV.

LA MUSE CLIO *.

Tous ceux qui sont nourris de la lecture des classiques savent que les théâtres des anciens étaient ornés de statues. Pline en compte trois mille qui embellissaient la scène de Scaurus,

(1) Lucrèce, *de R. N.*, liv. I, v. 30 et 31.
* Haut. neuf palmes, un quart; sans la plinthe huit palmes, trois quarts.

et toutes y avaient été transportées exprès pour l'ornement de ce théâtre, provisoirement établi (1). Lorsqu'on en construisit de permanens, on les décora aussi de ces statues, et le théâtre de Pompée en contenait de belles en abondance. Les colonies romaines qui voulaient, selon leur facultés, rivaliser la capitale, ne manquèrent pas d'enrichir leurs théâtres de pareilles statues. Celle-ci et la suivante étaient placées à Otricoli. On ne retrouva ni les têtes, ni les mains, qui avaient été rapportées dans la figure antique, peut-être, parce que ces parties avaient été travaillées par une main plus habile. Nous avons déjà vu le même moyen employé dans les muses de la *ville* Cassia, collection précieuse que nous avons décrite dans le premier volume; nous pourrons observer le même procédé dans beaucoup d'autres simulacres qui enrichissent les Musées romains publics ou particuliers (2).

En restaurant des statues de femmes et théâtrales on a cru devoir en faire des Muses. Ces divinités présidaient aux théâtres et à tous les

---

(1) Pline, *H. N.*, l. XXXVI, c. 15.

(2) Dans notre collection Junon allaitant, t. I, pl. III, l'Hercule avec Télephe, pl. IX, du présent vol. ont la tête d'un travail supérieur au reste de la figure, quoiqu'elles n'ayent j'amais été séparées du torse. On en peut dire autant d'une Vénus placée dans une niche au petit Farnèse, sa tête qui a une expression admirable est plscée sur un corps médiocrement travaillé.

arts qui les embellissent. Leurs statues colossales faisaient le principal ornement du théâtre de Pompée, comme déjà nous l'avons indiqué, et comme nous le verrons encore à l'instant (1). Il n'est donc pas étonnant si l'on admirait leurs images dans le théâtre d'Otricoli (2). Chacune d'elles avait des droits dans cette enceinte; Clio par les sujets que l'histoire fournit aux poëtes tragiques (3); Euterpe par les doux sons des flûtes qui accompagnaient l'expression et les plaintes de la tragédie; Thalie et Melpomène sont les maîtresses de l'action tragique et comique; Therpsicore et Erato dirigèrent les combats des poëtes et des joueurs de lyre; Polymnie, la muse de la pantomine, y éxerçait un grand empire, depuis que l'art des Pilades et de Bathiles avaient dispensé la Tragédie et la

---

(1) V. le t. I, pl. XXIV, pag. 217, et ici après la pl. XXVI.

(2) Peut être qu'Aristide veut parler des statues des muses qui se plaçaient ordinairement dans les théâtres, lorsqu'il dit « que le chœur formé par Apollon, Diane » et les muses, est là toujours observant sur le théâtre ses ministres principaux. *Ογε μὲν 'Απόλλωνος, καὶ 'Αρτέμιδος, καὶ Μυσῶν χορὸς οὔποτε διαλείπει τοὺς ὑπηρετὰς ἐν τοῖς θεάτροις καθορῶν. Encom. Romae.*

(3) Nous ne manquons pas d'exemples de tragédies grecques et latines, dont les sujets sont tirés de l'histoire sans fables. Telles sont les Perses d'Eschyle et l'Octavie de Séneque. Telle était le Cresphonte d'Euripide.

Comédie de leurs récits. Uranie elle-même en révélant les secrets des sciences, préparait les miracles pour l'amusement du peuple dans les Thaumatopées (1). Calliope, par les caractères variés en grand nombre que le seul Homère a fournis à la scène dramatique dans ses deux poëmes, pouvait être regardée comme la maîtresse de Melpomène et de Thalie.

PLANCHE XXV.

Euterpe *.

Cette statue, trouvée comme la précedente dans les ruines du théâtre d'Otricoli, ayant été restaurée on lui a donné les attributs et l'expression d'une Muse. La flûte qui lui a été ajoutée en fait une Euterpe, à qui la musique était principalement consacrée. Son influence au théâtre est assez connue de quiconque a l'idée des di-

---

(1) Cette espèce de charlatans fut tant en vogue, qu'on finit par leur dresser des statues. Ils faisaient quelquefois à la vérité des choses merveilleuses, qui nous étonneraient nous-mêmes. On lit dans Athénée qu'un de ces hommes savait faire allumer le feu de lui-même : cette expérience singulière s'est reproduite de nos jours au moyen du phosphore préparé par nos chymistes, dont les operations ont été inconnues des anciens. Athénée, *Deipnosoph.*, l. I, c. 16 et 17.

* Haut. neuf palmes, deux onces; sans la plinthe huit palmes, cinq onces.

vertissement scéniques des anciens. A tout ce qui a été dit des motifs pour lesquels il convenait d'orner les théâtres par les images des muses, on peut ajouter le témoignage de Martian Capella, qui assure que parmi les statues qu'on y élevait, la place la plus distinguée était occupée par les statues dorées des Muses ; et suivant moi c'est d'elles, et non d'aucune autre, dont il nous donne la description suivante :

Virginis harmoniae quamplures auro adsimilatae(1).

Ces statues d'un travail médiocre paraissent cependant avoir été copiées d'après de bons modèles. Le bon goût des draperies, la disposition des plis assez agréable et idéale sans affectation, donnent lieu de croire que celui qui les a exécutées d'une manière si grossière, n'était pas capable d'en être l'inventeur. Malgré cela, ces statues vues d'une certaine distance, font plaisir, et elles n'offrent pas cette lourdeur ou cette caricature qui rendent si misérables les productions du second ordre de presque tous nos modernes sculpteurs.

(1) Martian Capella, *Nuptiae Philologiae*, l. IX.

PLANCHE XXVI.

Melpomène *.

Cette figure colossale qui de la chancellerie apostolique est venue partager la célébrité du Musée Pie, est la première qui par sa grandeur, par son élégance, par son attitude attire les regards des amateurs qui entrent dans la grande rotonde. Elle représentait surement une des muses, comme l'indique son habillement théatral semblable à celui de la Melpomène du sarcofage Capitolin, et à celui de l'Uranie de la même grandeur, placée sous le dernier portique Farnésien. Quoiqu'il n'existe aucune notion sur sa découverte, le site et le sujet peuvent faire croire que les deux statues ornaient, avec d'autres semblables, le théâtre de Pompée qui était près de-là. Celle-ci a été restaurée pour être une Melpomène en lui donnant un masque Herculéen, parce qu'elle est vêtue précisément comme l'Hercule du marbre curieux de la *ville* Panfili (1), lequel achève de convaincre que notre muse porte l'habillement tragique, et cette *honesta palla* dont Eschyle fut l'inventeur (2), que le Grecs ont le plus souvent

* Haut. dix-huit palmes, trois onces; sans la plinthe dix-sept palmes et demie.

(1) Winckelmann, *Monum. inedit*, n. 189.

(2) *Horat. ad Pisones, seu artis poeticae*, v. 178.

appelée *στολὴ*, *stola* (1). Notre Melpomène a eu outre un manteau (*ἐπιβλῆμα*, *epiblema*),

---

(1) Le senateur Buonarroti a publié un petit bas-relief de marbre colorié sur la sculpture, qui appartenait au Musée Carpegna, et qui maintenant est au Vatican; il croit que M. Antoine y est représenté en habit de Bacchant, comme on lit dans Dion, liv. L, et dans d'autres. Bellori l'a répété avec la même interprétation, *Pict. ant. crypt. Rom.*, pl. XV. Après avoir observé l'original, il m'a paru que l'on pouvait révoquer en doute cette image supposée de M. Antoine, parce que la physionomie de cette figure est très-différente des portraits connus et très-communs de cet homme bizarre, et qu'elle ne lui ressemble que par la grosseur du cou, signe de trop peu d'importance pour y retrouver un portrait. L'habillement de cette figure est parfaitement semblable à celui de notre statue, et par cette raison, théatral; elle a la *stola* à longues manches, elle a une large ceinture, et de plus des cothurnes brodés et garnis de semelles fort-hautes, telles que nous les voyons aux acteurs tragiques qui sont appelés par Lucien, *de saltatione*, Ἐμβάταις ὑψηλοῖς ἐποχούμενοι, « élevés sur de très-hautes chaus- » sures. » (V. tom. I, pl. XIX, p. 190). Il ne servira en rien de nous citer, pour une opinion contraire, des passages dans lesquels on dépeint Bacchus avec des cothurnes. Ce ne sont pas les mêmes des tragiques ὑψηλοί, *hauts*. Le mot grec κόθορνος, *cothurne*, est générique, et signifie cette sorte de chaussure que l'on peut mettre indifféremment à un pied ou à l'autre (Pollux, *Onomast.*, VII, 90), et les Grecs n'ont pas employé ce mot uniquement pour indiquer les souliers élevés des acteurs de la tragédie. Je crois que la figure supposée de M. Antoine est un acteur de tragédie, qui a été couronné dans un combat de déclamation. La couronne de lierre est particulière aux tragiques, parce

qui est rélevé d'une façon gracieuse par la ceinture, et forme, lorsqu'on voit la figure de profil,

---

qu'elle est aussi couronna Bacchique, comme déjà nous l'avons démontré (t. I, pl. cité); en outre il parait que les lierres ont été appelés par Horace *victrices* (I, ép. III, v. 25), précisément parce qu'on en formait les couronnes des vainqueurs dans ces sortes de combats. Le sceptre qoi est dans sa main convient ao même sujet (Pollux, lieu cité, et notre I tome, pl. XXVI, p. 171). Le voile suspendu est le *parapetasma*, ou la grande portière décrite par Pollux, IV, 127, qui servait à la scène tragique. L'enfant avec les deux flûtes peut aussi avoir rapport à la musique drammatique, comme oo peut appliquer à la pantomime la danseuse qui est près de lui, à moins que ce ne soit la Victoire. Enfin on troove sur un des côtés une petite statue qui a perdu toutes les parties supérieures, et qui est élevée sur une base. Cette figure que Boonarroti donne comme l'image de Cléopatre ou d'Isis, si on l'observe bien, est un simulacre triple, très-ressemblant à la Diane *triformis* du Musée Capitolin, car on aperçoit très-clairement quatre pieds sous ses habits de femme. Maintenant nous dirons que le simulacre d'Hécate *triformis* convient assez à la scène, sur laquelle, ou sait que, pour exprimer le pays on plaçait d'un côté un autel appelé l'*Agieo*, 'Αγυιεὺς, pour représenter ceux qui étaient élevés dans les grands chemins aux déesses Agyéennes ou des routes. Et comme la déesse qoi présidait aux carrefours principalement et aux grands chemins était Diane *triformis*, il ne doit donc pas paraître étonnant que parmi les petites statues qui ornaient l'hyposcène et l'episcène, près de l'autel du chemin fût aussi placée la divinité qui présidait aux rues. Donc ce simulacre triple en affaiblissant la conjecture de Buonarroti, confirme la mienne. La forme de ces autels *Agyées* était remarquable. Caylus a observé

différens groupes et de belles chutes de plis. L'artiste a peut-être voulu par-là indiquer le *syrma* tragique, qui se deployait avec une longue queue derrière les talons de l'acteur et lui donnait un air plus majestueux.

Le travail de cette statue colossale mérite toute l'attention et les éloges des connaisseurs. C'est une chose vraiment admirable que le statuaire ait pu dans une si grande figure déployer tant d'élégance, de graces; avantages qui dans les ouvrages d'art, et même dans la nature, semblent ne pas s'accorder avec certaines dimensions extraordinaires, auxquelles il est

---

(*Recueil*, t. I, pl. 19 et 20) que quelques petites colonnes, qui ont presque la figure d'un cône tronqué, terminé à la partie inférieure par une demi-gorge, et que dans nos Musées on employe souvent pour servir de piédestal à des vases, des coupes et autres objets semblables, étaient anciennement des autels. La description que Hésychius et Harpocration nous ont donné des autels des rues, de celui particulièrement appelé *Agrée* placé sur le théâtre et fait à-l'instar des premiers, nous démontre que les autels de cette forme étaient précisément ceux que l'on plaçait dans les rues en l'honneur des divinités *Agréennes*, et que c'était probablement pour qu'ils n'embarassassent pas la voie publique qu'on avait adopté cette forme, qui occupait le moins de place. Harpocration décrit ainsi l'autel *Agrée*: Κιὼν ἐς ὀξὺ λήγων. *Colonne qui diminue vers le sommet.* Et Hesychius: Βωμὸς ἐν σχήματι κίονος. *Autel en forme de colonne.* Toutes deux s'accordant bien avec la figure de l'autel donnée par Caylus.

plus facile de donner de la majesté. Sa physionomie est si gracieuse, elle a une expression si attrayante, que j'ai été incertain si elle n'avait pas autrefois représenté Erato, la muse des amours, plutôt que Melpomène. Ce qui est encore très-remarquable, c'est qu'une figure aussi simple dans son action, dans ses vêtemens que celle-ci, étant regardée de quelque côté que ce soit, présente à l'oeil dans son contour général, pour parler le langage des artistes, un tout harmonieux extrêmement varié et élégant, surtout quand on pense que nous avons très-peu de sculptures modernes suportables à voir de plusieurs points. Le mérite si essentiel à la beauté du travail dans les arts de la sculpture et de la peinture, celui de la plus parfaite harmonie dans tout l'ensemble de la figure, semble avoir été vivement senti par les anciens qui en ont fait l'objet de leurs études, lesquelles ont été suivies des plus heureux succès, tandis que nos artistes modernes les plus distingués ne possèdent pas du tout cet avantage, ou se tiennent à une grande distance derrière les modèles, même les plus médiocres, des anciens.

Observations de l'auteur, publiées dans le tome VII de l'édition de Rome.

Cette statue colossale est maintenant à Paris, et j'en ai donné l'interprétation dans le quatrième tome du *Musée Français.* J'ai remar-

qué que cette muse est vêtue de l'habit théatral: que son manteau est la clamyde des joueurs de lyre, soutenue sur les épaules par deux boucles ou agraffes; et rejettée par derrière: sa tunique est resserrée par une large ceinture, comme dans la Melpomène, la Therpsicore et l'Euterpe du bas rélief ou sarcophage qui était jadis au Capitole (V. notre I. tome, plan. du suplém. B, num. 2). On voit que cette tunique, extrêmement ample et longue, est rélevée par la ceinture, ce qui peut faire croire que c'est la *syrma* des acteurs tragiques; et que le mouvement de la main gauche ouverte, comme pour déclamer, peut aussi donner lieu de croire que cette statue représentait la muse tragique, plutôt que ses sœurs Euterpe ou Therpsicore, auxquelles cet habit est également donné dans les monumens.

PLANCHE XXVII.

Cérès *.

La présente statue, d'une grandeur colossale et d'un beau travail, a été enlevée comme la précédente de la cour de la chancellerie. Il semble qu'on ait voulu former son caractère principal de la simplicité du dessin. Sa posi-

* Haut. quatorze palmes et deux onces; sans la plinthe treize palmes, un quart.

tion est très-naturelle; sa physionomie se compose de très-peu de lignes, mais grandioses. La draperie offre peu de variété dans ses mouvemens, et la seule qui s'y fasse remarquer, naît heureusement de la diversité des contours du nu que les vêtemens recouvrent; enfin elle réunit ce qui peut satisfaire également l'œil et l'attention qui ne peuvent manquer d'y découvrir le bon choix, joint à l'ideal. On peut dire que ce marbre est traité de la manière la plus convenable pour les figures colossales, parce que tous les contours y sont distincts et frappans de loin, sans offrir à l'œil qui l'examine de près, rien de grossièrement exprimé ou de négligé. Ces lignes parallèles qui forment les plis de la draperie sont distribuées avec tant d'intelligence, et si bien variées dans leurs espaces, que tandis qu'elles ne présentent, vues de loin, aucune confusion, faisant au contraire ressortir les formes du nu, vues de près elles paraissent une imitation vraie de la nature. Enfin si dans la précédente statue on trouve plus d'élégance, plus de grace, celle-ci paraît exécutée avec beaucoup plus d'art.

Cette figure de femme privée de ses bras, vêtue d'une simple tunique, longue, étroite, et un peu relevée par la ceinture, n'ayant d'autre manteau qu'un *peplum* sans manches, qui lui couvre la gorge jusqu'à la ceinture, et qui se plie à tous les mouvements de l'habit dedessous; privée aussi de toute espèce d'orne-

ment extraordinaire, qui pût paraître symbolique ou caractéristique, semblait ne donner aucune lumière au sculpteur chargé de sa restauration, pour la faire d'une façon convenable, ni à l'érudit pour lui donner la dénomination qui lui appartenait. J'ai pensé qu'il était possible de tirer quelque secours de la position et du caractère de la figure elle-même, parce que je suis persuadé que les anciens, toujours conséquens dans leurs usages, avaient le soin de donner aux membres de leurs dieux des formes différentes de celles des héros ou d'un homme; que les beautés de l'Apollon n'étaient pas celles qu'ils donnaient à Bacchus, à Mercure ou à Mars; et qu'ils savaient distinguer l'élégance du corps d'une Vénus, de la noblesse, de la fierté qu'on remarquait dans celui d'une Junon ou d'une Minerve. D'après ces observations, en apercevant dans la figure, dont il s'agit ici, une certaine proportion moins svelte que dans les autres, des épaules plus larges, la poitrine et les hanches plus rélevées que de coûtume, j'ai cru qu'elle pouvait représenter Cérès, à laquelle on peut donner une beauté un peu rustique, qui convient à la déesse que l'on faisait présider à l'agriculture, une stature robuste et quarrée, que Lucrèce a si bien exprimée par les deux épithètes *geminia et mammosa* (1), qui sembleraient avoir inspiré à l'ar-

(1) Lucrèce, *de R. N.*, l. IV, v. 1162.

tiste auteur de cette statue, le caractère général que l'on remarque en elle: et je suppose qu'elle fût destinée à représenter la déesse qui fut particulièrement surnommée *Alma*, que l'on reconnaissait pour la mère nourrice du genre humain (1).

(1) Pignorius dans l'explication de la *Table Isiaque*, p. 134, édit. Frisii, après avoir dit qu'Isis et Cérès étaient la même divinité, et que la Diane d'Ephèse, n'étant pas différente d'Isis, avait été regardée aussi comme Cérès, il a cru que l'épithète *mammosa*, que lui donne Lucrèce, indique le nombre de mamelles que l'on voit aux statues de la Diane d'Ephèse, et qu'on pouvait d'après cela regarder ce mot comme synonime de *πολύμαστος* ou *multimammia*. Les érudits sont sujets à tomber dans de pareilles erreurs, lorsqu'ils n'examinent que des parties dans les auteurs, et un mot sans l'ensemble du texte. Lucrèce dans cet endroit n'a pas voulu indiquer autre chose, sinon que les amans affaiblissent toujours les défauts dans les personnes aimées, en leur donnant le nom de quelque objet estimé qui eut avec eux quelque rapport, et qu'on pouvait regarder comme le terme moyen de cet extrême. Voici le passage entier (*de R. N.*, lieu cité).

Nigra μελίχροος est: immunda, et foetida ἄκοσμος:
Caesia παλλάδιον: nervosa, et lignea δορκάς.
Parvula, pumilio χαρίτων ἴα, tota merum sal:
Magna, atque immanis κατάπληξις, plenaque honoris:
Balba, loqui non quit τραυλίζει; muta pudens est.
At flagrans, odiosa, loquacula λαμπάδιον fit:
Ισχνον ἐρωμένιον tum fit quum vivere non quit
Prae macie: ῥαδινὴ vero est iam mortua tussi.
At gemina, et mammosa Ceres est ipsa ab Iaccho:
Simula Σειλήνη ac Satyra est: labiosa φίλημα:
Cetera de genere hoc longum est si dicere coner.

C'est sur cette idée qu'on a exécuté la restauration. On voit dans la main droite de la

---

Lucrèce a dans ce beau passage imité Platon, et il a été lui même imité par Horace. Dans le passage de Platon, que Winckelmann a aussi examiné par détail, ce savant est tombé dans des subtilités hors de propos sur le mot *ἐπίχαρις*, *gracieux*, (*Hist. de l'art*, l. VIII, ch. 2, § 12), comme voulant indiquer une qualité des nez retroussés *σιμοί*: lorsque ce n'est autre chose que l'expression dont se servaient les amateurs pour excuser, ou plutôt pour faire un éloge de ce défaut. Voici le passage entier (*de republ.*, l. V): Ἡ' *οὐχ' οὕτω ποιεῖτε πρὸς τοὺς καλούς; ὁ μὲν, ὅτι σιμὸς, ἐπίχαρις κληθεὶς, ἐπαινεθήσεται ὑφ' ὑμῶν. τοῦ δὲ τὸ γρυπὸν, βασιλικὸν φατὲ εἶναι· τὸν δὲ δὴ διὰ μέσου τούτων, ἐμμετρότατα ἔχειν· μέλανας δὲ, ἀνδρικοὺς ἰδεῖν· λευκοὺς δὲ, θεῶν παῖδας εἶναι· μελιχλώρους δὲ καὶ τ' οὔνομα οἴει τινὸς ἄλλου ποίημα εἶναι ἢ ἐραστοῦ ὑποκοριζομένου τε καὶ εὐχερῶς φέροντος τὴν ὠχρότητα, ἐὰν ἐπὶ ὥρᾳ ᾖ; N'agissez-vous pas ainsi avec de beaux jeunes gens? celui-ci a le nez retroussé, et vous le louez pour sa physionomie gracieuse; cet autre a le nez excessivement aquilin, et vous dites qu'il a un air noble et majestueux. Un troisième vous paraît très-beau, précisément parce qu'il n'a aucun de ces deux défauts. Vous dites de ceux qui ont la peau brune, que leur carnation est mâle; de ceux qui ont la peau blanche, qu'ils semblent être les fils des Dieux. Et ne croyez vous pas que le titre de pâle comme le miel, soit une invention de quelqu'amant aveuglé par sa passion, qui ne trouve pas la paleur un défaut, quand elle est répandue sur la beauté?* Il est clair que le mot *μελαγχλώρους* qui se lit dans les textes imprimés, lequel signifie *pâle et noir*, ne peut jamais être dit pour exprimer un attrait, on doit le corriger et le changer en *μελιχλώρους*, *pâle couleur de miel*, lequel correspond au *nigra μελί-*

déesse des épis, présent qu'elle a fait aux hommes, qui à l'aide de ses instructions:

Chaoniam pingui glandem mutavit arista (1).

De la gauche elle s'appuye sur un sceptre, attribut qui convient à une déesse que la religion payenne plaçait parmi les douze divinités majeures.

Son culte ayant été un des plus universels dans les campagnes, où elle présidait à la culture, dans les villes auxquelles elle fut la première à dicter des loix (2), dans tous les lieux enfin, à cause de ses mystères qui semblaient accorder ensemble la philosophie et la religion, il ne doit pas paraître surprenant qu'on lui élevât des simulacres colossaux, et qu'il y en eût un placé dans le théâtre de Pom-

---

χροος est de Lucrèce, et donne de la force au sentiment exprimé par Platon. Ajoutons-y l'autre imitation d'Horace, d'où il parait toujours plus, que l'homme de génie en imitant peut devenir original, l. I, sat. 5:

At pater ut nati, sic nos debemus amici,
Si quod sit vitium, non fastidire. Strabonem
Appellat paetum pater; et pullum, male parvus
Si cui filius est, ut abortivus fuit olim
Sisyphus; hunc, varum, distortis cruribus; illum
Balbutit scaurum, pravis fultum male talis.
Parcius hic vivit frugi dicatur etc.

(1) Virgile, *Georg.*, I, *in princ.*

(2) D'où elle fut appelée Θεσμοφόρος, *Thesmophore*, et les fêtes *Thesmophories*.

pée; car les représentations théatrales étaient entrées pour une partie assez importante dans le culte grec et romain. Cérès surtout étant considérée comme la compagne de Bacchus, qui était la divinité à laquelle on attribua l'invention de la scène et qui devait la présider.

Observations de l'auteur, publiées dans le tome VII de l'édition de Rome.

L'habillement de cette statue, que j'ai mieux éxaminée, m'a persuadé qu'elle représentait, cômme la précedente, une des muses, à laquelle l'habit théatral pouvait convenir. C'était peut-être Euterpe; car on ne trouve aucune trace qui annonce une lyre, ni aucune espèce de chose qui l'eut pu soutenir. Ce qui me paraît la caractériser, c'est sa clamyde en usage pour les joueurs de lyre, différente du petit *peplum* qui est resserré par la ceinture. Cette clamyde *citharédique* est entièrement rejettée derrière le dos, comme celle de la statue colossale de Melpomène; mais au lieu d'être attachée sur le haut des épaules par deux agraffes, comme dans l'autre, elle est resserée sur le petit *peplum* en devant, au moyen de deux éxtrémités qui forment un espèce de nœud, ou bien qui sont cousues l'une à l'autre. Nous avons remarqué le petit *peplum* resserré par la ceinture, dans l'habit *citharédique* de l'Apollon Palatin (tom. I, pl. 15). C'était donc en effet

ce la même une des muses qui appartenait, comme l'autre, au théâtre de Pompée. La différence entre les dimensions de ces deux figures colossales devait dépendre des places qu'elles occupaient dans ce vaste édifice. On remarque que les muses de la *ville* de Cassio aussi ne sont pas de la même grandeur, et qu'elles s'accouplent deux à deux dans une dimension pareille. Telles sont les nouvelles observations que j'ai proposées sur cette figure dans le tome IV du *Musée Français.*

PLANCHE XXVIII.

Bacchus *.

Il est impossible à l'écrivain, et même au dessinateur, de pouvoir exprimer les beautés étonnantes de cette statue. Le premier ne pourra jamais la dépeindre à l'imagination de son lecteur de manière à ce qu'il s'en forme une juste idée : quand au second, quelqu'habile qu'il soit, pour tracer les contours pleins de graces de tout l'ensemble, il ne parviendra jamais à rendre le moëllenx des chairs auquel l'artiste a forcé la pièrre de se prêter, ni cette conduite délicate des formes qui vont

* Haut. huit palmes, une once; sans la plinthe sept palmes, huit onces.

serpentant presque insensiblement sur tout ce beau corps, et qui font paraître, comme par un art divin, ce marbre animé et palpitant de vie.

Ce superbe monument des arts de la Grèce fut trouvé privé de toutes ses extrémités; de la tête, des bras et des jambes. Tout mutilé comme il était, on en rechercha des plâtres pour beaucoup de collections; et le chev. Mengs, qui en possédait un, ne cessa dans les dernières années de sa vie de l'admirer et d'en faire ses délices. Quoique plusieurs personnes, et notamment des artistes, n'aient pas approuvé qu'on l'ait restauré pour un Bacchus, il n'en est pas moins très-certain que la dénomination et la restauration me paraissent également bien fondés. J'en vois la preuve dans ces beaux cheveux qui tombent sur sa poitrine et sur ses épaules; la seconde se tire des formes presque féminines de ce beau corps. Il est inutile de recopier toutes les épithètes, données par les mythologues à la chevelure de ce dieu, et les éloges qu'ils en ont fait (1), ce sont des choses si connues de tout le monde; il suffit de remarquer que c'est, peut-être, l'attribut le plus constant donné à Bacchus, puisque ce fils de Sémélé se voit quelquefois représenté avec

(1) *Indetonsusque Thyoneus*, Ovide, *Metam.*, IV, au commencem., voyez Bentleius dans l'épigramme LII de Callimaque.

une longue barbe, malgré son surnom de *puer aeternus* (1); et quelquefois il est vêtu, quoique les mythologues no parlent quo de sa nudité (2): mais il est, malgré ces différences, toujours avec do longues boucles ainsi éparses sur le cou, les épaules et la poitrine (3). Τοὺς βοστρύχυς ἑκατέρωθεν καθειμένος. *Avec des boucles de cheveux qui pendent de tous côtés*, comme le dépeint Lucien (3). L'analogie des

---

(1) Nous le verrons ainsi dans un simulacre que l'on a cru de Sardanapale.

(2) Cornute, ou Fornute, *de nat. Deor.*, c. 30.

(3) C'est pour cela que la statue de bronze de la galerie de Florence, qu'à raison du vers moderne qui a été écrit au-dessous,

Ut potui huc veni Delphis, et fratre relicto,

on veut attribuer à Bacchus, ne peut être ce dieu, parce qu'elle a les cheveux coupés, et encore moins un dieu *praestas* (protecteur) Étrusque, comme le prétend Gori, parce que toutes ses formes sont grecques. C'est un Mercure, comme le prouve sa parfaite ressemblance avec le visaga du fameux Mercure de Portici, et c'est dans ce sens que le vers peut lui convenir.

(4) Lucien, *Deor. Dial.* II, *Iuppiter, et Cupido.* L'auteur satirique introduit dans ce petit dialogua Cupidon qui conseille à Jupiter, s'il veut être recherché des femmes et se faire suivre par elles, comme Bacchus l'est par les Ménades, de prendre aussi les traits de Bacchus, d'orner son front d'un bandeau, de laisser flotter des boucles de cheveux etc. Il faut observer que ces boucles de cheveux s'appellent précisément *βόστρυχοι*, nom que les grammairiens font dériver de *βοτρὺς*, *grappe de raisin*, étymologie qui les rend toujours plus convenables à notre sujet.

têtes bien surement de Bacchus avec une belle chevelure, disposée de la même manière que l'était celle dont on voit les restes attachés au torse de notre statue, complette la démonstration. Nous croyons devoir plus particulièrement rappeler une de ces têtes. C'est celle que l'on admire dans la galerie du Grand Duc à un Bacchus qui s'appuye sur un Faune (1). Quoiqu'elle soit propre au sujet, elle n'appartenait pas à ce groupe, comme l'indique le travail des cheveux qui tiennent à la tête, différent de celui des boucles qui restent jointes aux épaules. En présentant le plâtre tiré de cette tête sur le plâtre de notre torse, le style, les repaires des boucles, leurs proportions, et je dirais presque leurs fractures, correspondent si bien, qu'il est presque indubitable que cette tête, ou une semblable, fût celle antique de notre statue (2). Et elle appartient à-coup-sur à Bacchus; ce qui est incontestable, en lui voyant la couronne de pampres et le bandeau qui ceignent son front.

Mais une preuve encore plus certaine du sujet que représente cette statue, c'est le caractère féminin qui domine dans toutes ses

(1) *Museum Fiorentinum*, t. V, *Statuae*, pl. XLVIII.
(2) On peut le voir dans la belle collection de plâtres que possède l'habile peintre M. Pacini à Florence.

formes, et d'où prend sa source l'opinion contraire à la nôtre. C'est principalement la situation, l'élévation et la rondeur de ses hanches. Et tout cela convient absolument à Bacchus, soit venant d'un usage et de la fantaisie des statuaires qui ont voulu exprimer de cette manière le dieu des plaisirs et de la molesse, le compagnon de Vénus et des Nymphes, ou que cela dépendit des dogmes d'une ancienne théologie, qui reprit vigueur dans les temps qui précédèrent la chute du culte de l'idolatrie (1), ou par une propension à moraliser, qui des poëtes passa jusqu'aux artistes (2), car toutes ces trois opinions sont établies sur des autorités grecques et latines. Quelque soit, dis-je, l'origine de cette manière, il est toujours certain qu'on a reconnu pour un des caractères propres à Bacchus celui d'être représenté θηλίμορφος, *thelymorphos*, comme dit Cornute,

(1) Cette théologie attribuait à Bacchus les deux sexes, le considérant comme l'emblême d'un esprit répandu dans la matière qu'ils appelaient νοῦν ὑλικὸν, et cela sans trop s'entendre *Ipsum autem Liberum patrem Orphaici νοῦν ὑλικὸν suspicantur intelligi*, Macrob., *de somn. Scipion.*, I, 12. En effet Orphée l'appelle dans l'hymne *in Misen.*

Αρρενα καὶ θῆλυν, διφυῆ

Il est mâle et femelle, c'est-à-dire, de deux natures.

(2) Fornute ou Cornute, l. c., veut qu'il soit pourvu des formes féminines parce que l'ivresse rend faible.

c'est-à-dire avec des formes féminines. Ce qui a donné lieu à le dépeindre dans une épigramme latine (1):

Trahitque Bacchus virginis tener formam.

Anssi Momns, dans Lucien, remarque-t-il parmi les défauts de Bacchus sa *complexion féminine et recherchée* (2). C'est pour eela enfin qu'on le erut mâle et femelle en même temps, ou, pour mieux dire avee Aristide, réunissant en lui les qualités des deux sexes; de sorte que parmi les jeunes filles il paraissait être un jeune garçon, et parmi les garçons, une jeune fille (3). Si ees expressions ne désignent pas le caractère de notre statue, je ne pourrais imaginer où se tronvera nn rapport plus évident.

---

(1) Dans la *Priapeja.*

(2) Lucien., *Deor. conc.*, § 4: Οἶος μὲν αὐτός ἐστιν οὐ λέγω, οὔτε τὴν μίτραν, οὔτε τὴν μέθην, οὔτε τὸ βάδισμα· πάντες γὰρ οἶμαι, ορᾶτε ὡς θῆλυς καὶ γυναικειος τὴν φύσιν, ἡμιμανὴς, ἀκράτȣ ἕωθεν ἀποπνέων. *Je ne dirai point ce qu'il est, lorsqu'il se ceint la tête d'un bandeau, lorsqu'il s'enivre, ni d'après son maintien: vous le voyez tous, ô Dieux! quelles manières efféminées et faibles, toujours presque hors de sens, et ne sentant que le vin du matin au soir.*

(3) Aristide, *in Bacchum*: Ἄῤῥην καὶ θῆλυς ὁ θεός ὥς φασιν ...... ἔστι δὲ τῇ φύσει καὶ τὴν μορφὴν προσεοικὼς· ὥσπερ γὰρ διδυμος πάντη ἀυτὸς πρὸς ἑαυτόν ἐστι, καὶ γὰρ ἐν ἠϊθέοις (κόρη) καὶ ἐν

Il est eependant vrai, que eomme les mythologistes attribuèrent différentes qualités à Bacchus; comme les physieiens reconnurent dans le vin des vertus différentes; les artistes de même, varièrent les images de ee dieu; tantôt en le représentant armé et vainqueur de l'orient, tantôt avee des cornes, comme un emblême de l'ivresse, et quelquefois barbu, pour lui donner l'air d'un maître et d'un législateur (1). De-là doit naître la répétition de tant de simulacres variés; d'autant plus que les statuaires ont quelquefois voulu exprimer ses divers attributs sur uue seule figure, et que d'autrefois ils n'en ont adopté qu'un seul d'entre eux. Tous les seulpteurs, par exemple, n'ont pas exagéré, comme l'auteur de notre figure, la mollesse de ee dieu de la volupté, mais ils ont fait un mélange de légèreté, ou de foree plus ou moins senti, selon les idées qui les dirigeait dans leur exéeution, selon les lieux où ces statues devaient être placées, selon les poëtes qu'ils

---

κόραις (ἠΐθεος). *Ce dieu est homme et femme, et sa figure correspond à sa nature: tellement qu'on la voit double en lui; car parmi les jeunes garçons il semble une fille, et parmi les filles c'est un garçon.*

(1) Bacchus était aussi un dieu θεσμόφορος législateur comme Cérès. On lui dut beaucoup d'invention utiles, pour la paix et pour la guerre, en outre de celle du vin. On le cru inventeur de la navigation:

Tu flectis amnes, tu mare barbarum.
(Horace, *Carm.*, II, 19).

consultaient, ou les prêtres, aux mystères desquels ils voulaient faire allusion, et enfin selon le goût des différentes personnes qui les payaient de leur travail. Tout ceci précisément sert à donner encore à notre marbre un mérite de plus que tous ceux qu'il possède, c'est celui de la rareté, puisque nous ne trouvons dans aucun autre monument aussi bien exprimée l'épithète θηλύμορφος, *féminiforme*, que l'écrivain célèbre de la nature des dieux croyait être un attribut essentiel du dieu du vin.

Cette statue offre le modèle incomparable d'un très-beau corps, paré de toutes les graces efféminées: son expression a été élevé jusqu'à l'idéal, en voulant en quelque sorte indiquer la nature des deux sexes de cette divinité. Les contours admirables sont d'une finesse délicate qui les dérobe presque à l'oeil et à la main. Quelques-uns ont cru y remarquer le défaut qu'une des cuisses est plus menue que l'autre. Si les jambes antiques de cette figure lui eussent été conservées, peut-être que sa position nous indiquerait le motif de ce défaut supposé, puisque nous savons que les parties du corps sur lesquelles répose tout son poids, acquièrent en grosseur ce qu'elles perdent en longueur.

PLANCHE XXIX.

Bacchus, demi-figure *.

On trouve à admirer un autre caractère, mais une beauté presque égale à la précedente dans cette demi-figure de Bacchus, trouvée dans une excavation des jardins *Carpensi* près du temple de la Paix. On faisait les statues de plusieurs blocs pour les transporter avec plus de facilité (1). Communément, je crois, on employait deux morceaux pour celles qui se travaillaient loin de leur destination, ou qui devaient servir à orner les palais ou les campagnes des particuliers, et qui pouvaient ainsi être transférées au gré du possesseur (2). On

* Hauteur quatre palmes et trois quarts; sans la plinthe quatre palmes fort-justes.

(1) Qui sait si cet usage de former les statues de façon à pouvoir être commodément transportées, ne provenait pas d'un sentiment de vanité des sculpteurs, semblable à celui qu'avaient d'habiles peintres qui ne voulurent pas peindre sur les murs, pour ne pas limiter à un seul endroit l'admiration qu'ils croyaient due à leurs ouvrages, Pline, *H. N.*, XXXV, 10. Le luxe des Romains qui les porta à embellir leurs fêtes par des statues apportées de la Grèce, peut avoir conservé dans des temps postérieurs cet usage.

(2) Juvenal n'oublie pas de placer parmi les ornemens de la maison d'un riche, sat. III:

Nuda et candida signa.

croit avec assez de fondement que cette façon de travailler a été un usage même chez les Egyptiens (1). C'est à lui que nous devons attribuer la perte de la moitié inférieure de notre Bacchus, comme celle de trois belles statues de femmes du Musée Capitolin, et d'un Adrien du palais Ruspoli, avec une cuirasse. Ce qui nous a été conservé du Bacchus offre des contours si sublimes et sculptés avec une habileté si admirable, qu'il nous fait regretter la perte du reste. La tête antique présente une idée belle et divine, et convient parfaitement à ce dieu, auquel on pouvait dire :

> .... *tu formosissimus alto*
> *Conspiceris caelo* (2).

Le sculpteur n'a pas donné à ses membres cette mollesse efféminée que l'on remarque dans la statue précédente, mais il paraît qu'il s'est rappelé, sans rien ôter aux agrémens qui conviennent au Dieu Thébain, que cette divinité voluptueuse et belliqueuse en même temps

> *Pacis erat, mediusque belli* (3).

Nous admirons cette beauté qui enchanta les Thyrréniens, unie à la force qui devait convenir au plus ancien des conquérans. La tête

(1) Winckelmann, *Hist. de l'art*, etc., l. II, c. 4.
(2) Ovid., *Metam.*, IV, commencement.
(3) Horace, *Carm.*, II, 19.

est conronnée de pampres, et le front est orné de la bandelette Bacchique appelée κρήδεμνον, comme nous l'avons déjà fait observer d'après Winckelmann (1).

Observations de l'auteur, publiées dans le tome VII de l'édition de Rome.

Il existe dans le Musée de Paris une statue entière, qui a été jadis au duc de Richelieu. On voit très-évidemment, que le fragment dont nous venons de parler, appartenait à une figure pareille, et que toutes deux probablement avaient été copiées d'après quelque original célèbre. La statue de Paris est gravée par Thomas Piroli, pl. 77 du tome I des *Monumens antiques du Musée Napoléon.*

PLANCHE XXX.

FAUNE *.

Beaucoup de grace dans l'invention, dans les formes, dans l'expression; voilà ce qui distingue principalement ce beau Faune, auquel le sculpteur a donné toute la noblesse possible,

(1) Tomo I, tav. XXIX.

* Hauteur sept palmes trois quarts; avec la plinthe, huit palmes deux onces.

sans s'éloigner du caractère agreste qui convient à des demi-dieux des campagnes. Il l'a représenté dans l'âge qui brille ordinairement par la beauté. On peut croire que ce dieu se repose après s'être exercé sur la flûte; et il semble encore agité par les douceurs de l'harmonie qu'il a lui-même inspirée à ses sens et à son ame. Il s'appuye du bras droit mollement sur un tronc d'arbre; sa tête s'incline un peu vers la partie opposée; son dos gracieusement courbé, fait relever la hanche gauche, et il a négligemment croisé ses jambes; de sorte que toute la figure offre les plus agréables et les plus naturelles oppositions que l'on ait pu imaginer. Cette position des jambes un peu rustique, l'intervalle de peu d'etendue entre les sourcils, la chevelure plus garnie, et en quelque sorte plus rude qu'à l'ordinaire, nous retracent facilement le sujet, lequel est pourvu, dans son genre, de parties très-belles, et qui le font reconnaître pour une divinité champêtre, avant même qu'on ait aperçu les oreilles de chèvre qui le classent parmi les suivans de Bacchus, c'est-à-dire qui en font un Faune ou un petit Satyre: car le premier nom ayant été inconnu aux Grecs, on ne peut le donner à une figure dont l'original est l'ouvrage de quelque artiste grec (1). J'ai dit l'original, par-

(1) Lucien., *Deor. concil.*, § 4, dépeint les Satyres tels

ce que si le travail de cette statue correspondait à son invention, nous pourrions admirer en elle un des plus beaux morceaux sortis des ateliers de la Grèce. Je ne sais si je ne me hazarde pas trop dans mes conjectures, mais je suis persuadé que l'original de notre statue fût le beau Satyre de Praxitèle, que l'on estimait autant que son Cupidon (1), qui fut mis au-dessus de tous ses autres ouvrages, celui que les Grecs appelèrent, par antonomase, le *Célèbre*, *Periboetos* (2). Si la grande quan-

que ces divinités que nous appellons Faunes, et il les distingue de Pan, bouc de la ceinture en-bas. Les anciens appelaient *Panisques* ceux que nous nommons à présent Satyres, bien que la perole grecque générale de Satyre comprenne quelquefois toute cette classe de demi-dieux. Voyez Pausan., I, 23, et dans notre tom. I, pl. XLVI.

(1) Une ruse ingénieuse fit découvrir à Phriné l'opinion que l'artiste avait de son morceau de sculpture; opinion qu'il avait soin de cacher pour n'être pas forcé de le donner. Il avait promis à cette belle celui de ses ouvrages qu'elle voudrait choisir, mais Phriné vouloit être guidée dans son choix par le jugement même de Prexitèle; et comme il réfuseit de la satisfaire sur ce point, elle se concerta avec un esclave, qui vint ennoncer à l'artiste qui était chez elle, que sa maison était en proie aux flammes: Praxitèle aussitôt s'ecria: je suis perdu si on ne sauve pas mon Satyre et Cupidon. La rusée courtisanne s'empressa de le rassurer sur l'accident supposé, et lui demanda le Cupidon, Pausan., I, 20.

(2) Pline, *H. N.*, l. XXXIV, § 19. Hardouin n'ayant pas fait attention qu'ici Pline parle des statues de bronze

tité de copies qui nous sont restées nous garantissent tout le cas que les anciens faisaient du modèle; si Praxitèle fut appelé le sculpteur des Graces; si parmi tant de Faunes celui-ci nous a lâissé l'idée de l'art chez les Grecs,

---

de Praxitèle, commente les paroles, l. cité, *fecit et Liberum patrem, et Ebrietatem, nobilemque una Satyrum quaem Graeci Periboëtos cognominant*, comme s'il parlait d'une peinture de ces sujets: *una eademque pictura Ebrietatem, Satyrumque descriptos fuisse significat.* Ils ne formaient pas même un groupe, comme l'on voit dans Pausanias, I, 20, quoiqu'en ayent pensé quelques-uns. Pausanias, l. cité, donne le motif de cette parole *una*, employée par Pline, en nous enseignant que cette statue servait, avec quelques-autres d'ornemens à certains fameux trépieds, qui donnaient leurs noms à une rue d'Athènes. Donc le Bacchus et l'Ivresse étaient les deux autres statues qui remplissaient les intervalles entre les pieds du trépied. Il ne faut pas croire cependant que ces figures fussent plus petites que le naturel, car ces trépieds n'étaient employés qu'à servir de simple ornement, et alors ils pouvaient être plus grands que ceux dont on faisait quelque usage, puisqu'on les élevait quelquefois sur la façade des petits temples, comme nous l'aprenons par le texte grec du même auteur, Ναοὶ θεῶν... καὶ σφίσιν ἐφεστήκασι τρίποδες. Ce passage ne se trouve pas dans la traduction que nous avons de Pausanias. Nous voyons en effet un trépied posé de cette manière dans une peinture que nous a donnée Bellori, *Pict. antiq. crypt. Rom.*, tav. X. Ces trépieds étaient placés, comme le sont les candélabres, sur les façades de nos églises. Tout ceci peut s'ajouter à ce que dit Caylus de ces meubles, tom. I, pl. 73, et doit le corriger dans le passage, où il assure que le beau trépied de marbre blanc du Musée Capitolin est de pierre de touche.

étant certainement le plus noble et le plus gracieux par son invention; je ne crois pas flatter en vain les amateurs du beau, en voulant les engager à voir dans cette statue la copie d'un original aussi fameux (1).

Il en existe deux semblables dans les escaliers du palais Ruspoli; l'un, qui est assez beau, fut déterré dans la *ville* Cassia à Tivoli: on en admire un autre très-beau dans le Musée du Capitole (2). Les proportions, et la grace légère de ses membres, tiennent assez du style de Praxitèle, si on les compare avec le Sauroctone, qui est de cet habile maître, comme nous l'avons démontré (3): bien plus, je ne crois pas me tromper, en assurant que l'un et l'autre, quant à l'invention, sont du même style.

On peut admirer dans le torse de tous deux cette charmante ondulation, non affectée, ce croisement des jambes qui leur donne une expression champêtre ou de jeunesse, sans ôter rien à la mollesse des formes, ou sans les classer dans le genre bas; c'est ce qu'on observe dans les deux statues.

---

(1) Winckelmann qui en a compté jusqu'à trente répétitions, fut du même avis: *His. de l'art, etc.*, pag. 292, édit. de Rome. Cependant il n'explique pas absolument de quel Faune il a voulu parler.

(2) *Museo Capitolino*, tome III, pl. XXXII.

(3) Winckelmann, *Monum. inediti*, n. 40, et notre tom. I, pl. XIII.

La peau qui est sur les épaules de notre Faune, est une peau de Panthère, comme était celle du fameux Faune peint par Antiphile (1). On n'aperçoit pas sur le front des traces de cornes. Celui de la *ville* Cassia est couronné de pins.

PLANCHE XXXI.

Adonis dit le Narcisse *.

Il n'est pas un des écrivains sur les monumens de Rome qui, se recopiant les uns et les autres, n'ait voulu reconnaître et indiquer cette belle figure sous le nom de Narcisse (2). Tous ont cru y trouver un motif dans ce regard baissé, étonné, qu'ils ont supposé se diriger sur la fontaine, où se mirait ce personnage emblématique de l'amour de soi, imaginé par les mythologues, et où il devint éperdument amoureux de lui-même. Cependant il faut avouer que si c'était là le sujet de cette sculpture, l'ancien artiste se serait beaucoup écarté de cette simplicité et de cette justesse

(1) Plin., *H. N.*, XXXV, 40.

* Hauteur neuf palmes, cinq onces; sans la plinthe, neuf palmes.

(2) Tetius, *Aedes Barberinae*, p. 183, Ficoroni, *Roma moderna*, Winckelmann, *Hist. de l'art*. Préface.

d'expression qui brille dans tous les ouvrages de ces beaux siècles. Pourquoi a-t-il représenté Narcisse debout, et non pas assis, ou étendu sur la rive de cette eau enchanteresse? Pourquoi cette expression de douloureuse surprise, au lieu d'une profonde et muette contemplation? Pourquoi avoir donné du mouvement à ses articulations, et ne pas avoir exprimé plutôt dans tous ses membres un certain abandon, comme si son ame était passée dans ses regards et dans leur attention fixe (1)? Si je ne suis pas étonné que les modernes, accoutumés à voir dans leurs tableaux des expression la plupart fausses, ou au moins excessives, donnent sur la plus légère apparence le nom de Narcisse à cette image, je pourrais être surpris que des artistes anciens eussent pu le représenter de cette maniere. Ce fut avec cette méfiance contre la dénomination généralement donnée à cette figure, que je me mis à l'observer avec la plus grande attention, et que je parvins avec assez de facilité à y reconnoître tous les signes qui indiquent un Adonis blessé. Je vis dans la partie intérieure de sa cuisse droite une plaie longue et profonde, telle qu'on a supposé qu'il la reçut d'un san-

(1) C'est ainsi que Narcisse est représenté dans différentes peintures antiques. *Pitture d'Ercolano*, tome V, pl. XXVIII e suiv.

glier furieux (1) sur ses membres délicats. Je regardai l'attitude et le mouvement de toute la figure, comme l'effet de la stupeur du jeune homme, en se voyant blessé mortellement à la fleur de ses ans et dans l'âge consacré aux plaisirs, et je crus voir dans ses yeux étonnés l'empreinte de la terreur que lui inspirent les approches de la mort. J'aperçus, même ce qui est visible pour tout observateur, près de la blessure quelques traces d'un autre travail, peut-être du sanglier qui avait été sculpté dans la position qu'il prit après son attaque. Je remarquai enfin sur son front le bandeau appelé *Credemnon*, particulier à Adonis, que quelques écrivains ont confondu avec Bacchus,

---

(1) L'opinion la plus générale, est que Mars par jalousie se transforma en sanglier. Théocrite dans sa XXX Idylle anacréontique a feint que le sanglier devenu amoureux avait blessé Adonis en le caressant. Le dernier vers de cette Idylle dit que l'animal affligé du mal qu'il avait fait, s'étant jetté sur le bucher où était posé le cadavre *ἔκαιε τὼς ἔρωτας*, *se brûla avec l'objet de ses amours.* Les interprètes, et avec eux Salvini, expliquent mal *τὼς ἔρωτας*, *les amours*, par *ses dents amoureuses.* Une phrase aussi singulière est vraiment indigne du célèbre poëte de Syracuse: *ἔκαιε τὼς ἔρωτας*, *brûla les amours*, équivant à cette pensée: *Mit fin en se brûlant, à son amour malheureux.* De même l'Eraste dans l'Idylle XXIII dit à peu-près dans les mêmes termes:

Χῶμα δέ μοι κοίλανον ὅ μεῦ κρύψει τὸν ἔρωτα.
Creuse une fosse, qui de mon amour soit la tombe.
C'est-à-dire, *où mon amour soit enseveli avec moi.*

et reconnus tous deux comme des emblèmes du Soleil (1).

Pour confirmer mon opinion, qui ne peut manquer de paraître la plus probable à quiconque examinera cette statue, viennent en foule les auteurs grecs, qui non-seulement attestent qu'Adonis fut blessé à la cuisse, mais qui donnent à entendre que ce fut à la partie intérieure, et non à l'extérieure, qu'il fut frappé, parce qu'ils ajoutent que le sang qui jaillissait de la blessure s'élançait jusqu'à son nombril, jusqu'à son estomach qu'il inondait (2); ce qui n'eut

(1) Virgile confirme ce que nous disons que Bacchus fut confondu avec le Soleil, *Georg.* I, au commencement:

.... Vos o clarissima mundi
Lumina, labentem caelo quae ducitis annum
Liber et alma Ceres.

Ensuite qu'Adonis ait été pris pour le Soleil, qui pendant la moitié de l'année est sur l'hémisphère supérieur et l'autre moitié sous l'inférieur, on le voit clairement par la fable, et par l'idée que les anciens nous ont donnée des fêtes en son honneur. On le représentait mort, ensuite ressuscité. On pleurait sa mort, on mettait, dans les principales villes, son image dans les tombeaux, et après on se réjouissait de le voir rendu de nouveau à la vie. Plutarque, *in Alcib.*, Falsoldi, *de festis.* Voici pourquoi Plutarque ne balance pas d'assurer que l'on adorait dans Bacchus et Adonis la même divinité. *Sympos.* IV.

(2) Bion, *Epitaph. Adonidis*:
Ἀμφὶ δέ μιν μέλαν αἷμα παρ' ὀμφαλὸν ᾐωρεῖτο,

pu arriver, si la blessure eût été en dehors de la cuisse. Les belles peintures trouvées dernièrement dans la *ville Negroni*, et gravées d'après les dessins qu'on a fait le chev. Mengs, nous font voir cette blessure précisément à la même place: circonstance qui me semble démontrer évidemment mon opinion.

Cette figure peut être considérée comme une des plus expressives de toutes celles que l'antiquité nous ait transmises. Elle a cependant beaucoup souffert du temps, et trop encore par sa restauration exécutée dans la manière barbare du siècle passé, parce qu'on a voulu retoucher les parties rongées. Par bonheur le plus grand nombre n'eut pas besoin de ce fatal remède. Le sentiment de la surprise, de l'épouvante, et de l'abbattement, au point que l'on se figure l'éprouver celui qui se voit mortellement blessé, est exprimé d'une façon admirable, et principalement très-propre au caractère du sujet (1). Jusqu'au tronc d'arbre qui a été

Στάθεα δ' ἐκ μηρῶν φοινίσσετο· οἱ δ' ὑπομαζοὶ Χιόνεοι τοπάροιθεν 'Αδώνιδι πορφύροντο.

Un flot de sang s'élançait sur son corps et lui baignait la poitrine et les flancs, dont la blancheur, qui le disputait à la neige, était devenue couleur de la pourpre par la blessure mortelle d'Adonis.

(1) On peut voir chez le sculpteur Pacetti, académicien, dont nous avons déjà vanté les talens, une très-belle tête d'Adonis blessé. Elle est reconnaissable à la douleur exprimée sur le visage à-peu près comme dans notre statue.

ménagé pour soutenir la figure n'est pas absolument insignifiant, il est recouvert de la chlamyde du jeune homme qui dans sa douleur profonde l'a laissée tomber de son bras gauche, autour duquel les chasseurs avaient coutume de porter ce manteau (1).

PLANCHE XXXII.

Adonis *.

Si nous devons regarder comme le caractère propre qui distingue le fils de Cinyre et de Myrrha, cette beauté qui inspira une passion vive à la déesse des amours elle-même, il ne sera pas difficile de reconnoître dans cette belle statue une autre image d'Adonis (2). Cette désignation au moins est appliquée, non pas par la certitude seulement d'avoir deviné une ancienne attribution, mais sur une convenance assurée, qui se rapporte à tout ce que nous offrait l'image d'un beau jeune homme, sans avoir aucun symbole ou attribut qui le fit distinguer. Le caractère du dessin de cette très-

---

(1) Voyez la pl. XLVII de l'*Etruria regalis* de Dempster.

* Hauteur huit palmes; sans la plinthe, sept palmes, sept onces.

(2) Théocrite, *Idylle* XXX, le fait comparer par sa beauté à une statue 'Αλλ' ὡς ἄγαλμ' ἐσεῖδον.

élégante statue a donné à son corps des formes moins degagées que celles de l'Apollon, moins efféminées que celles de Bacchus. Elle diffère par sa physionomie, du Méléagre; elle est plus délicate dans son ensemble que ne le paraissent les images de Thésée et de Persée; en outre on ne lui aperçoit aucun de ces ornemens qui sont devenus des caractères auxquels on reconnait ces héros. Le bandeau, qui rassemble ses cheveux, peut convenir à un descendant des rois de Chypre, comme était Adonis. Une certaine vigueur au degré nécessaire pour associer l'idée de la beauté à celle de la valeur, caractérise parfaitement un jeune chasseur, qui au mépris des caresses de la déesse des plaisirs, s'exposait dans les bois à tous les dangers de la chasse. Pourquoi, dira-t-on, ne serait-t-il pas ou Céphale ou Hippolite (1), à qui tous ces signes

---

(1) On a souvent pris les statues d'Hippolite pour des images d'Adonis. Ainsi les bas-reliefs représentant la fable de Phèdre et Hippolita, que Winckelmann a rappelés à leur vraie signification, et qui ont été dernièrement expliqués par le savant abbé Lanzi (*La real Galleria di Firenze*, p. 14) prouvent encore davantage cette opinion. De même aussi une peinture ancienne que Bellori et de la Causse ont expliquée et qu'ils donnent pour Vénus et Adonis (*Pict. ant. crypt. Rom.*, pl. VI) représente certainement Phèdre et Hippolite (Winckelmann, *Monum. ined.*, num. 102). La vieille nourrice, qui fait des efforts pour retenir le jeune homme sauvage et dédaigneux, joue un grand rôle dans la fable d'Hippolite,

distinctifs peuvent également appartenir ? Je préfère Adonis ; d'abord parce qu'il est plus cé-

---

comme le prouvent la tragédie d'Euripide, les bas reliefs et Pausanias, de qui l'on apprend (*Att.* I, 22) Ὅτε ἔρως τῆς Φαίδρας, καὶ τῆς τροφοῦ τὸ ἐς τὴν διακονίαν τόλμημα. *L'amour de Phèdre et l'entremise hardie de la nourrice*). Rien de cela ne peut avoir lieu dans les amours de Vénus et d'Adonis. On voit cette fable de Phèdre et d'Hippolite représentée autour d'un superbe vase étrusque de la galerie du Grand-Duc, publié par Dempster (pl. LXII et LXIII) par Passeri (*Pict. Etrusc. in vasc.*, t. I, pl. LVIII et LIX) qui en donne, à son ordinaire, une explication de fantaisie. L'histoire y est divisée en deux groupes : dans l'un Phèdre les cheveux épars, agitée par un mouvement passionné et de désespoir, déclare son amour au jeune homme étonné ; elle est assistée par la nourrice. Dans l'autre Hippolite en habit de chasse, précisément comme sont vêtus les chasseurs sur le vase cité qu'a publié Dempster, planche XLVIII, a dans la main deux lances courtes ou *venabula* ; on lui voit le bonnet du chasseur jetté derrière ses épaules, et il s'arrache avec force aux odieux efforts que fait sa belle mère, tandis que la nourrice fait tout ce qu'elle peut pour le retenir. Dans les gravures de Dempster et de Passeri, le chasseur a de la barbe, mais elle n'existe pas dans le tableau original qui j'ai confronté moi-même à Florence, et dont je donnerai ci-après un dessin, qui m'a été généreusement fourni par un véritable mécène, je veux dire par le prince Sigismond Chigi. Dans ce dessin, on voit Hippolyte représenté comme un beau jeune homme, tel que le décrit Euripide. Cette petite peinture grecque sur un vase mérite une plus grande attention. On y a découvert quelques épigraphes autour des figures de la partie supérieure : j'ai eu la satisfaction de les examiner

lèbre que les deux autres, et parce qu'on lui rendit un culte religieux; circonstances l'une

---

très-commodément, da sorté que je puis les donner d'une façon plus correcte qu'on ne l'a fait jusqu'à présent. Près de l'homme couvert du pallinm, qui s'appnie sur un bâton, à côté d'una matrone assise, lequel dans la gravure donnée par Passeri paraît être une femme, il est écrit non pas ΜΑΛΛΙΑΣ, mais ΚΑΛΛΙΑΣ; la femme est nommé ΝΙΚΟΠΟΛΙΣ; des deux guerriers, l'un est ΣΕΛΙΝΙΚΟΣ, l'autre non pas ΔΟΡΚΑ, nom de femme, mais ΦΟΡΚΑ; la femme avec les flûtes a ΠΛΕΟ-ΔΟΞΑ, et non ΠΛΕΟΔΟΞΑ; celle avec l'instrument à corde est nommée ΠΕΓΑΣΙΣ, non pas ΑΦΡΟΔΙΣ. Dans ces sortes de cerectères l'E est mis à le place de l'H, comme ΚΑΛΛΙΚΛΕΣ pour ΚΑΛΛΙΚΛΗΣ dans Mazzocchi (*Ad Reg. Tab. Heracl.*, p. 138); ceux peints sur le vase étent du même genre que les caractères qne ce grand philologue a cru être attiques. Quant à le signification à donner aux figures, je diffère de l'avis de l'abbé Lanzi, lequel (l. cité, p. 163 et suiv.) e cru qua le nom Nicopolis, était de la ville ainsi appelée à cause de la victoire d'Actinm, et qne les fêtes auxquelles on fait allusion ont été instituées en mémoire da cetta mémorabla betaille, et qu'alles furent eppelées par cetta raison *Actia.* Cette opinion renverserait toutes les idées qne nous avons des arts de la Grèce. Le dessin très-beeu qu'on remarque dans ces figures, digne des veses Athéniens ou Gnidiens les plus rénommés, ne peut être postérieur au siècle d'Auguste. La simplicité, qui en est le caractère principal, ne ressemble à rien qui soit de ces temps et il y a trop da distance avec les styles d'imitation. Je ne perla pas des lettres, parce que dans ca cas on distinguerait peu l'imitation. Cependant comme une telle explication n'est fondée que sur le nom de Nicopolis, elle tombe d'elle-même, quand on pense que Nico-

et l'autre qui ont dû faire multiplier ses images. On peut regarder la gracieuse inclinaison de

---

polis, selon le caractère de la langue grecque et le génie de la langue latine, peut-être un nom propre de femme, qui n'a rien de plus extraordinaire que ceux de Stratonice et de Lisistrata; si ceux-ci signifient *qui rompt*, *vainqueur des armées*, le premier veut dire, *vainqueur des villes*. En effet on connaît dans les monumens, des personnes qui portèrent ce nom; telle est la Nicopolis sur les marbres grecs, dont parle Caylus (*Recueil*, tom. II, pl. 74); telle la *Flavia Nicopolis*, dont il est question dans une inscription trouvée dans l'intérieur du tombeau des Scipions, laquelle est conservée au musée du Vatican; et qui sera publiée par le chev. Piranese avec les autres épitaphes appartenantes à ce tombeau célèbre. En admettant donc que Nicopolis soit, comme cela paraît certain, le nom de la matrône assise, essayons de donner à ces figures une interprétation plus raisonnable. Je crois même que ce vase appartient aux Thesmophories, et tout s'arrange avec cette hypothèse. Nous savons que deux matrones présidaient à ces fêtes, et précisément nous en distinguons deux par une espèce de fauteoil ou de thrône, quoiqu'il n'y en ait qu'une assise. Nous savons aussi qu'il y avait un préfet nommé *Stéphanophore*, et c'est Callias, ΚΑΛΛΙΑΣ sur notre vase. Les deux guerriers sont, suivant moi, les maris des deux matrones qui président, lesquels avaient, en combattant pour la patrie, mérité par leur vaillance cette honorable distinction pour leurs épouses; et pour cela ils sont peints sur le vase avec leurs noms *Phorcas* et *Sélénicus*. Cela est d'autant mieux fondé, que les maris fournissaient à leurs femmes choisies pour être présidentes, tout l'argent nécessaire pour rendre plus brillante la solemnité. Les femmes avec des instrumens de musique sont également très-bien placées dans une cérémonie qui

la tête comme un signe d'apothéose. Nous avons déjà fait remarquer ailleurs, que cette attitude

---

se célébrait dans les villes Helléniques, et particulièrement par des femmes; cérémonie dans laquelle la musique était si nécessaire, qu'un des mètres de la poésie grecque en prit le nom de *Thesmophorion.* Le génie ailé, volant, qui tient une lyre, est le génie des mystères de Cérès Thesmophore, ou législatrice, appelé Ἡγεμὼν, *Hegemon* le *conducteur*, qui a été bien expliqué par le sav. abbé Marini, préfet des archives du Vatican, dans ses *Iscrizioni antiche delle ville e palazzi Albani*, n. CLXI, ouvrage écrit comme il convient à un véritable antiquaire, et qui sera publié avant peu. Si on disait que la lyre désignait la législation solemnisée plus particulièrement dans ces fêtes, on ne s'écarterait pas des métaphores des écoles Pythagoriciennes et Platoniciennes (Platon, *in Gorgia*, p. 316). Enfin comme la chasteté était une chose absolument exigée dans les rits des Thesmophories, on a représenté sur le corps du vase l'exemple de chasteté le plus fameux, c'est-à-dire l'histoire d'Hippolite, le Joseph de la fable grecque. J'ai épargné au lecteur l'ennui des citations de tous les passages originaux qui servent d'appui à chaque partie de mon discours, et qui se trouvent déjà réunis dans la *Grecia feriata* de Meursius, au mot ΘΕΣΜΟΦΟΡΙΑΙ. Je terminerai cette note, en ajoutant que je reconoais Phèdre et Hippolite dans la très-jolie sculpture où Caylus a cru trouver Sapho et Phaon (tom. I, pl. XLVII, n. 3), et cela par la lettre, ou par les tablettes jettées par terre, qu'on a coutume de voir sur la plus grande partie des monumens qui représentent cette fable (Winckelmann, lieu cité). Ces tablettes même me font croire que par cette figure nue, aux pieds de laquelle est un chien représenté sur le Dyptique Quirini, dyptique assez improprement expliqué par Passeri (*Thes. Dyptich.*, tom. III,

était donnée aux images des dieux, comme pour indiquer qu'ils voulaient se montrer favorables aux prières des mortels. Le titre de *Respiciens*, qui était particulier à plusieurs divinités, avait peut-être quelque rapport à cette attitude, dans laquelle elles étaient représentées.

Lorsque l'on considère les chefs-d'œuvre sortis de l'école grecque, on ne peut cesser d'être surpris de la profonde connaissance du beau qu'avaient les artistes de cette nation; et qui leur donna la faculté de varier, de tant de manières, l'idée sublime de la beauté, dont leur imagination était pénétrée. Nous possedons dans ce Musée beaucoup de statues, qui toutes représentent des figures dans la jeunesse et l'âge viril, et toutes sont d'une beauté surnaturelle, toutes sont différentes, suivant les caractères et la nature diverse des sujets, mais chacune avec une telle harmonie d'ensemble, que les parties de l'une ne pourraient convenir aux autres. La première statue dans laquelle

pl. XVII de l'appendix) pour une histoire chrétienne, on a voulu faire un Hippolite au moment où il rend les tablettes à sa belle mère ou à la nourrice. Ces tablettes d'ivoire couvraient peut-être un livre de fables anciennes; car sur l'autre face on voit Enée vêtu en phrygien, avec Didon en chasseresse; comme elle est décrite par Virgile, (*Aen.* IV, v. 137, et suiv.) Le travail n'est pas plus mauvais que celui d'autres ivoires prophanes, comme celui d'Esculape que l'on peut voir dans le même tome, pl. XX de l'appendix.

on voit le style sublime de la beauté, c'est l'Apollon; le Mercure dit l'Antinoüs offre ensuite des formes moins majestueuses mais plus robustes. L'Adonis, dont nous nous occupons en ce moment, est plus simple et n'a pas le même caractère de force; le Méléagre est un peu plus léger; l'Amour a des formes plus délicates; celles du Bacchus sont plus efféminées; et tous cependant sont presque également surprenans et remplis de beautés.

Un mérite qui distingue notre Adonis audessus des autres, c'est la grace étonnante de ses épaules. En voyant cette statue, on conçoit plus facilement en quoi consistait cet agrément de la jeunesse, dont Minerve fit un don à Ulisse (1).

La tête est aussi fort-belle, le visage agréable; mais la physionomie n'est pas trés-expressive cependant, et c'est peut-être un motif pour y reconnaître un héros qui dût plutôt sa célébrité au bonheur, qu'à quelques actions mémorables (2).

---

(1) Homère, *Odyss.* Z, ou liv. VI, v. 235.

(2) On ne peut cependant se dissimuler la très-grande ressemblance de cette figure avec le superbe Apollon trouvé dans les fouilles Laurentines du prince Chigi. Que l'on veuille ensuite en conclure l'identité du sujet, ou une simple imitation, je remets cela au bon plaisir de qui voudra examiner ces deux superbes morceaux.

Observations de l'auteur, insérées dans le tome VII de l'édition de Rome.

J'ai cité à la page 232, note (2) une statue d'Apollon qui est dans le palais Chigi, dont le mouvement est très-semblable au prétendu Adonis. On en voit une autre, également semblable, avec les attributs d'Apollon, dans la collection Giustiniani, tom. I, pl. 51; de sorte que je ne fais aucun doute que notre Adonis n'ait été lui-même anciennement un Apollon.

PLANCHE XXXIII.

Persée *.

Nous commençons l'histoire des héros par Persée, parce que le culte que l'on rendit à Adonis, assez généralement, nous l'a fait placer au nombre de ces héros qui, comme Hercule et Esculape, furent placés parmi les dieux par les payens. La rareté du sujet (1) donne-

* Hauteur sept palmes et démie; sans la plinthe sept palmes. Il fut trouvé à Civitavecchia dans les fondemens de la maison de Cioccolani.

(1) On pourrait dire que cette figure de Persée est unique, puisque celle du palais Lante, citée par Winckelmann dans l'*Hist. de l'art* (l. V, cap. 2, § 22) n'est telle qu'au moyen de sa restauration. Le bras qui tient la Gorgone est moderne. Ce qui est antique c'est l'égide sur l'épaule, et elle convient à Jupiter ou a un Auguste déifié et non pas à Persée.

rait un plus grand prix à cette statue, d'un travail admirable, si nous pouvions assurer positivement, que l'image de ce héros était dans l'antique telle que nous la voyons à présent. Mais les signes qui peuvent déterminer à l'y reconnaître sont modernes, et on ne voit rien de l' antique qui ait pu offrir un motif suffisant pour lui donner ces attributs plutôt que d'autres. La tête, les bras et les pieds, s'étant trouvés manquer à cette figure, il était impossible que l'observateur y découvrît des caractères distinctifs. Ce qui se fit remarquer, ce fut le bras gauche enveloppé d'un petit manteau, et presque caché près du flanc. C'est l'attitude qu'a le Persée du très-beau bas-relief Capitolin, ainsi représenté, comme s'il cachait la tête de la Gorgone, pour qu'elle ne fût pas fatale à ceux qui pourraient la regarder (1). Cela suffit pour faire donner à notre statue tous les attributs de Persée, savoir: les aîles de Mercure aux tempes, et son épée, *harpe*, dans la main droite.

Cependant la draperie dont est couvert le bras gauche, ne cache pas certainement la tête de Méduse; car elle n'a pas assez d'étendue pour cela, et il ne rend compte par sa forme que

(1) *Museo Capitolino*, t. 4, pl LXII. Sur une patère rapportée par Dempstere et par Fabretti, pag. 542, où est gravée cette fable avec les noms écrits, Persée a une petite corbeille pour placer la tête de Méduse.

du bras. Le manteau replié sur le bras gauche a été regardé, ainsi que nous l'avons observé déjà, comme un des symboles de Mercure (1), à qui convient parfaitement le caractère noble et robuste en même temps, des membres de cette figure. Nous avons encore dit, que cette main gauche enveloppée dans le manteau, était un caractère particulier aux guerriers, aux chasseurs, et qu'il y avait de petits manteaux, à-peu-près pareils à celui qu'avait notre figure, dont se couvraient les mains ceux qui représentaient sur la scène des héros fameux dans la guerre ou dans la chasse (2). Dans ce cas la statue pouvait représenter Méléagre.

Si quelqu'un pensait que la dénomination de Persée non-seulement n'est pas très-fondée, mais encore s'il la régardait comme impropre par rapport au caractère de dessin employé par l'artiste, trop sublime pour représenter un homme, et qui ne conviendrait qu'à un dieu, il devra se rappeler que dans quelques lieux, lès héros étaient adorés comme des divinités, et entre autres Persée, que les Grecs crurent avoir trouvé à Chemmis, ville d'Egypte, où

(1) Tom. I, pl. VI et VII.

(2) Polluce, *Onomast.*, IV, 116. *Ἐφαπτίς, συστρεμματιόν τι-φοινικοῦν, ἢ πορφυροῦν, ὅ περὶ τὴν χεῖρα εἶχον οἱ πολεμοῦντες, ἢ οἱ Θηρῶντες. L'ephaptide est une petit manteau pour s'envelopper ; il est rouge ou pourpre ; les guerriers et les chasseurs le portaient autour de la main.*

ces peuples lui rendaient des honneurs pareils à ceux des plus anciennes divinités (1). Quand les proportions le permettent, les amateurs de monumens font adapter aux statues plus volontiers, une tête antique quelconque, que d'en faire faire une qui leur soit plus analogue. Delà vient que tant de statues manquent de cette expression qui faisait leur principal mérite; expression qui devait principalement se faire remarquer sur le visage.

Observations de l'auteur, insérées dans le tome VII de l'édition de Rome.

Ce que dans cette explication (pag. 235, note (2)) nous avons dit de l'*ephaptide*, doit être réformé d'après ce que nous avons fait observer dans les additions à la planche XXIX, pag. 254 du premier volume.

PLANCHE XXXIV.

MÉLÉAGRE *.

Les chefs-d'œuvre de l'art sont si abondans dans le Musée Pie-Clémentin, qu'ils suffiraient seuls, pour rendre célèbre une ville qui les posséderait, comme a dit Pline des ouvrages

(1) Hérodote, *Euterpe*, ou II, 91.

* Hauteur neuf palmes et démie; sans la plinthe, huit palmes, dix onces. Il fut acheté par S. S. Clément XIV.

de Lysippe. Le Méléagre dont nous offrons le dessin, est une statue exposée depuis trois siècles à l'admiration du public. On ne sait pas précisement dans quel lieu il fut découvert; quelques-uns prétendent que ce fut sur le mont Esquilin, près de la basilique de Cajus et Lucius; d'autres veulent qu'il fût retiré dehors de la porte *Portese* sur le Janicule (1). Il passa dans le Musée, lorsqu'il fut acheté par S. S. Clément XIV; et il s'y maintient avec éclat, à côté des statues incomparables du Belvedere (2). Au mérite d'un travail superbe, il joint celui d'une intégrité rare, puisqu'il ne lui manque que la main gauche, que Michel-Ange n'osa pas restaurer. La chlamyde (3) at-

(1) La première opinion est celle de Flaminius Vacca dans ses *Memorie*, n. 84, qui se lisent dans le IV tome de l'édition romaine de Nardini 1771, et on y a joint à ce sujet une longue note. De la seconde opinion est Aldovrandi, *Statue di Roma*, p. 163. Il était du premier médecin de S. S. *Francesco Fusconi* de Norcia, sur quoi on peut consulter le bel ouvrage du célèbre abbé *Gaetano Marini: Degli Archiatri Pontificj*, vol. I, p. 325.

(2) L'Apollon, le Mercure dit l'Antinous, le Laocoon, le Torse, la Cléopatre étaient ordinairement désignés ainsi parmi les artistes avant que le Musée de statues du Vatican eut été formé.

(3) Les anciens statuaires ont eu la coutume de donner la chlamyde à leurs figures de chasseurs. Outre les exemples apportés déjà, pl. XXXI, on peut encore noter celle d'Endimion endormi que possède Mons. Marefoschi, statue de mérite qui fut retrouvée il y a deux

tachée sur ses épaules, qui va en voltigeant se réunir à la partie du marbre sur laquelle est sculptée la tête du terrible sanglier de Calydonie, a été conservée entière, bien qu'elle soit absolument isolée, en l'air, et réduite à l'épaisseur qui convient à un drap.

Il n'y a pas de doute sur le sujet; la dépouille du sanglier prouve non-seulement que c'est un héros chasseur, mais que c'est celui qui délivra l'Étolie de l'animal furieux que Diane avait envoyé pour remplir sa vengeance, en dévastant ces contrées. C'est donc mal-à-propos, que quelques écrivains l'ont appelé Adonis, lequel fut la victime d'un sanglier et non son vainqueur (1).

Méléagre est le plus célèbre des chasseurs dont on nous parle dans le cicle Mythique; et son nom même nous indique sa passion pour la chasse (2). Il fut également grand guerrier,

---

ans dans la *ville* Fede, autrefois *ville* Adrienne à Tivoli. Le sommeil caractérise Endymion, comme le prouvent les bas-reliefs, les peintures d'Herculanum, et les classiques:

Ζαλωτὸς μὲν ἡμῖν ὁ τὸν ἄτροπον ὕπνον ἰαύων Ενδυμίων

Je trouve bien digne d'envie
Cet Endymion plongé dans un profond sommeil.

Théocrit., *Idyl.* III.

(1) V. Gronovius, *Thes. antiq. Graec.* Tome I, fol. *Nnn.*

(2) Natale Conti fait dériver le nom de Méléagre de l'agriculture, des travaux des champs, c'est-à-dire de

suivant ce que rapporte Homère. Dans ces temps, où lês sociétés des hommes encore mal formées,

---

μέλει et de *ἄργος*. Ce qui est faux; car c'est de la chasse *ἄργας*, et non pas *ἄργων*, champs, que devait dériver son nom relativement à son histoire, et aux qualités que dans ces temps on voulait que possedassent les jeunes héros. Il est arrivé fort-souvent que la ressemblance de quelques mots a fait donner de fausses étymologies. Un autre derivé erroné du mot *ἄργος* est celui du mot *'Αγρετὴς*, nom d'un magistrat dont il est parlé dans une inscription grecque du Musée Nani, que l'on veut par cette raison avoir pris ce titre de quelque office agricole (Biagi, *Monumenta Graeca*, *Musei Nanï*, pag. 196). Le nom *'Αγρετὴς* ou *'Αγρετὰς*, n'est pas si neuf ni si étranger qu'on le prétend dans l'ouvrage cité, et il est clairament dérivé de *ἀγείρω*, *congrego*, dans lequel verbe on supprime voloutiers la diphtongue, qui se syncope, comme dans Homère *ἀγρόμενοι* pour *ἀγειρόμενοι*, *congregati*, et dans cent autres exemples. Maintenant *ἀγρετὰς* est la même chose que *ἀγειρετὰς*, ou même *ἀγερτὰς*, *celui qui ressemble*, entendant par-là le peuple convoqué dans les comices (*ἐκκλησία*); ou les revenus publics (*τέλη*). C'est l'idée que nous donne Hésychius dans son Lexique, où nous trouvons *'Αγρετᾷ* (datif) *Συναθροίστῃ*, *à celui qui ressemble*: puisqu'on doit lire ainsi, non *Συναθροισθῇ*, sens erroné aussi de l'avis d' Henri Etienne: et les commentateurs qui corrigent le premier mot en substituant *ἀγρεθῇ* à *ἀγρετᾳ* font encore plus de violence au texte. Xénophon nous en donne l'idée en parlant de *Ἱππαγρεταὶ* de la république de Sparte (*de Reb. Laced.*) qui étaient capitaines de soldats à cheval, ou de la jeunesse, selon l'opinion de quelques-uns, ainsi nommés *ab equitatu congregando*, *ἀπὸ τοῦ ἀγείρειν τοὺς ἱππεῖς*. (V. Henri Etienne, *Thes. Graec. ling.* V. *πάναγρον*, et V.

avaient à redouter les bêtes féroces, trop multipliées sur une terre inculte, la valeur dans

---

ἱππαγρεταί). Ces *Hippagretae*, sont aussi indiqués sur quelques pièrres da la bibliothèque du roi, apportées du Pélopponèse par l'ab. Fourmont, mentionnées dans le tome XV des *Memoire de l'académie des inscriptions*, où l'on a improprement traduit *Hyppagretes* au lieu de *Hippagretes*, et que l'on croit être des gardes du roi, quand ils étaient autre chose, suivant Xénophon et Hesychius. Ces inscriptions tres-curieuses, trouvées dans des temples, sont des mémoires de vœux, ou des sacrifices, accomplis ou exécutés par l'autorité publique, et non pas des déclarations de guerre, comme l'a cru, malgré son invraisemblace, l'académicien français. Cependant l'inscription du Musée Nani, étant assez singulière, j'ai cru bien faire en la rapportant ici, avec mon interprétation, qui diffère un peu de celle que l'on trouve dans l'ouvrage indiqué:

Η ΙΕΡΑ ΟΥΠΗΣΙΑ
Γ. ΙΟΥΛΙΟΝ ΕΠΑΦΡΟ
ΔΕΙΤΟΝ ΑΓΡΕΤΕΥ
ΣΑΝΤΑ ΤΟ ΡqΣ ΕΤΟΣ
ΚΑΙ ΔΟΝΤΑ ΕΚΑΣΤΩ
ΓΕΡΟΝΤΙ ΝΟΜΗΣ ΔΗ
ΝΑΡΙΑ ΔΕΚΑ ΚΑΙ ΤΑΣ
ΕΝΝΕΑ ΟΥΧΙ ΚΑΤΑ ΤΟΝ
ΝΟΜΟΝ ΑΛΛΑ ΔΕΙΠΝΙ
ΣΑΝΤΑ ΛΑΜΠΡΩΣ
ΚΑΙ ΤΗ ΔΕΚΑΤΗ ΤΗΝ
ΠΟΛΙΝ ΟΛΗΝ ΤΟΝ
ΕΑΥΤΗΣ ΕΥΕΡΓΕ
ΤΗΝ ΑΝΕΣΤΗΣΕΝ

Ψ Γ

l'exercice de la chasse était une vertu honorée en raison de l'utilité publique; et elle s'alliait

---

Ἡ ἱερὰ Ὀυπησία
Γάϊον Ἰούλιον Ἐπαφρό-
δειτον ἀγρετεύ-
σαντα τὸ ΡϥΔ. ἔτος,
καὶ δόντα ἑκάστῳ
γέροντι νομῆς δη-
νάρια δέκα, καὶ τας
ἔννεα οὐχὶ κατὰ τὸν
νόμον ἀλλὰ δειπνί-
σαντα λαμπρῶς
καὶ τῇ δεκάτῃ τὴν
πόλιν ὅλην. τὸν
ἑαυτῆς ἐνεργέ-
την ἀνέστησεν.
Ψηφίσματι γερυσίας.

Sacra (urbs) *Upesia*
Caium Iulium Epaphro-
ditum magistratu Agre-
tae functum anno CLXXXXIIII.
qui dedit unicuique
senatori pro distributione dena-
ria decem; et qui per novem dies
non pro more, sed splendide-
decima etiam die (addita) *epulo*
urbem totam excepit;
Benefactorem suum erexit.
Decreto Senatus.

La traduction édite est la suivante:

Sacra Upisina C. Iulium Epaphroditum, qui magistratu

ordinairement avec toutes les autres qualités guerrières.

---

functus est anno CLXXXXIIII, *et dedit unicuique senatori iuxta morem denaria decem et novem, non iuxta rigorem legis, sed epulum dedit splendide, et decima civitatem totam, suum benefactorem dedicavit, seu honoravit decreto Senatus.*

Quant à la ville*, je doute beaucoup que l'on doive vraiment l'attribuer à Opisina ou Opisana, ville de la Thrace près du mont Rhodope, puisque le marbre provient des rives du Peloponnèse; et je ne suis pas persuadé, parce qu'on suppose dans l'ouvrage cité que *solent antiqui lapides in Graecia huc illuc commercii caussa transferri.* Il ne me semble pas plus probable de voir dans une ville méditerranée de la Thrace l'ΑΓΡΕΤΑΣ et les ΓΕΡΟΝΤΕΣ, des noms usités dans la police Spartiate. Je croirais plutôt qu'il doit y avoir eu quelque ville grecque du Peloponnèse, dont aucun écrivain ne nous a transmis le nom, d'autant plus que nous apprenons par Strabon (liv. VIII) qu'il y avait de son temps, pas éloigné, je pense, de l'époque de cette inscription, huit villes dans la seule région Pisatide dont nous ignorons les noms, à l'exception de trois seulement. Peut-être même qu'un examen plus attentif du marbre original pourrait nous présenter une autre leçon, et un nom plus connu, en supposant encore que sous celui de ΟΤΠΙΙΣΙΑ ne se trouve pas le nom d'*Opunte* qu'eut aussi une ville du Péloponnèse dans l'Elide, et dont le nom personel 'Οπούσιος, d'où l'on pourrait former ΟΠΟΕΙΣΙΑ, diffère peu de ce ΟΤΠΙΙΣΙΑ (Etienne Bisantin v. 'Οπόυς). Le titre de sacré s'applique à quelque temple appartenant à la religion dont se glorifiaient les Upesins, et d'ailleurs c'est une épithète commune à beaucoup de noms de lieux: indépendamment des preuves nombreuses sur ce sujet, on peut produire une épigramme sepulcrale inédite de notre Musée que voici:

Le héros paraît se reposer sur la lance dont il vient de percer l'animal, et qu'il dédia à Apollon de Sicione (1). Il ne reste présentement de

---

SI GRAVE NON HOSPES PAVLLVM REMORARE VIATOR
SIC TIBI SIT FELIX QVOD PROPERATVR ITER
HIC SITVS EVDAEMON SCRIBONIVS VNDE REQVIRIS
FORSAN BVTHROTE SACRA DOMVS PATRIA.

L'année de la magistrature est, selon moi, calculée de l'époque de Flaminius, c'est-à-dire de la liberté de la Grèce, l'an de Rome DLVI, pendant lequel on publia l'*Autonomie* au milieu des applaudissemens, dans les jeux Isthmiques. C'est peut-être de cette même époque que l'on devra compter l'année CCLXXII de l'inscription Megarése, qui se trouve dans le nouveau Trésor de Muratori, pag. 559, n. 1. Certes l'époque d'Alexandre à laquelle on veut la reporter, sans aucune probabilité, ne peut absolument convenir à celle que nous lui donnons. Que les villes grecques ayent compté les années à dater de cet événement si heureux, on en est presque assuré en voyant désignée sur les médailles de Laodicée, dans la Carie, l'époque de la victoire des Romains sur le roi Antiochos, après laquelle les villes grecques de l'Asie recouvrèrent la liberté, comme justement neuf ans avant on avait accordé la même liberté aux villes grecques de l'Europe, après que Philippe eut été vaincu par T. Quintius Flamininus. (*Num, Gr.* à la fin de l'ouvrage qui porte le titre *Urbes in quibus epochae*). C'est ainsi que beaucoup de villes de la Syrie comptèrent l'époque de la victoire de Pompée sur Tigrane, quand sous la protection des Romains elles obtinrent une espèce d'*Autonomie* (V. le Noris, *de Epoch. Syromaced.*) D'après cette hypothèse l'année CXCIV tombe vers le temps d'Auguste, c'est-à-dire l'an de Rome DCCL, quand on affranchi de Ju-

---

(1) Pausanias, *Corinth.*, ou lib. II, c. 7.

cette lance que la trace sur le plan où pose la statue; et sur le bras gauche; la main qui la tenait n'existe plus, et c'est une perte pour la composition de cette figure qui s'incline un peu du côté gauche, comme pour se reposer sur sa lanee (1); et à présent le dé-

---

les César, lequel était, je crois; notre *Cajus Julius Epaphroditus*, fut élevé à la magistrature suprême d'Opesia, et qu'on lui décerna l'honneur d'une statue. Les charges onéreuses des magistrats municipaux devinrent comme on sait excessives, du temps des empereurs, lorsqu'il s'agissait de fêtes ou de libéralités publiques. Il existait à Upesia la coûtume que le magistrat suprême donnait tous les neuf jours un repas au peupla ou à une portion, poids que le defaut d'habitans rendait sans doute plus supportable. Notre Epaphroditus donna à chaque sénateur dix deniers, et de plus ajouta le dixième jour au neuvième, pour régaler le peuple, sans vouloir se restreindre à ce que prescrivait la loi ou l'usage établi, mais il traita les habitans avec somptuosité, ce qui lui mérita une statue sous le titre de bienfaiteur de la ville. Le mot *ἀνέστησεν*, *excitavit, erexit*, n'admet pas le doute que laisserait le *posuit* des Latins, et ne peut se rapporter à autre chose qu'à l'élévation d'une statue. Les mots ΤΑΣ ΕΝΝΕΑ sont équivalents à *διὰ τὰς ἡμέρας ἐννέα*, c'est-à-dire *per novem dies*, avec les élisions fort en usage dans la syntaxe grecque. L'article ΤΑΣ y est joint parce que ces neuf jours de fête publique étaient établis, déterminés ou par la loi, ou par l'usage.

(1) A l'usage de s'appuyer sur sa lance, comme si c'était la manière la plus convenable au repos des guerriers, s'appliquent les vers suivans d'Archiloque près d'Athénée, I, 24:

Ἐν δορὶ μέν μοι μᾶζα μεμαγμένη, ἐν δορὶ δ' οἶνος
Ἰσμαρικός· πίνω δ' ἐν δορὶ κεκλιμένος.

faut de cette main, rend difficile à concevoir pourquoi cette inclinaison lui a été donnée. La main droite est dans un attitude de tranquillité et de repos, appuyée sur le côté.

Les formes du corps sont très-belles, quoique un peu inférieures à celles de l'Apollon, du Mercure dit l'Antinoüs, et de l'Adonis, tant par rapport à la beauté idéale, que du côté de leur exécution. Cependant la tête qui a un air de beauté et de vivacité admirables, est une des plus surprenantes de toutes celles que nous offrent les ouvrages de sculpture. Les sourcils ne sont pas marqués par un contour aigu, comme l'ont fait quelquefois les anciens, pour exprimer leur couleur noire. Les sculpteurs ne pouvaient rendre autrement certains effets de couleur et d'ombre, qui, quoique étrangers à leurs moyens, sont néanmoins dans quelques cas si nécessaires pour l'expression du sujet, qu'ils ne pourraient les négliger sans s'écarter de la vérité de l'imitation. Ici, sans doute, ce contour adouci indique une couleur blonde, qui ne se détache pas autant que le noir sur la peau: il n'était pas alors nécessaire d'avoir recours au moyen

---

Je mange sur ma lance, sur ma lance
Je bois le vin Ismarien, et sur ma lance
Je penche mes membres pour leur procurer le repos.

(1) Le sculpteur de S. S. M.r Giovanni Pierantoni restaure à présent la main avec la lance.

employé pour prononcer fortement la couleur. Homère qui donne toujours l'épithète de ξανθὸς, *blond* (1) à notre héros, a sans doute servi en cela de guide à l'artiste.

Que dirons nous cependant de la peinture qui représentait Méléagre à Delphes avec la barbe (2)? Elle ne nous fera certainement pas changer notre opinion sur le sujet que présente cette statue, parce que quantité de monumens sur lesquels nous voyons soit l'une, soit l'autre des circonstances de sa vie, ou de sa fin déplorable, nous le représentent toujours sous la figure d'un jeune homme sans barbe. C'est ainsi, en effet, qu'il convenait de présenter un héros mort accidentellement au printemps de sa vie.

Le chien placé à ses pieds, quoique pris dans le même bloc du marbre, est d'une exécution fort-inférieure au reste :

Additions de l'auteur.

L'élipse que forment les deux mots τὰς et ἡμέρας dont il est parlé dans la note, page 244, est si familière aux écrivains grecs, que

(1) Homère, *Il.* B, v. 642. Il est appelé *Flavus* par Juvenal, *Sat.* 5.

(2) Pausan., *Phocica*, ou liv. X, 31. Le buste avec la tête de sanglier, qui est sur la porte à l'entrée du Musée Capitolin, ne serait-il pas un Méléagre barbu?

je l'ai établie sans y ajouter des preuves. Pour convaincre ceux qui sont moins versés dans cette langue, je joins ici un exemple tiré du vers d'un oracle cité par Athénée liv. I; Apollon répond aux Athéniens qui lui demandaient comment ils pouvaient se préserver des maladies qu'occasionnent les chaleurs:

Εἴκοσι μὲν πρὸ κυνὸς, καὶ εἴκοσι τὰς μετέπειτα
Οἴκῳ ἐνὶ σκιερῷ Διονύσῳ χρᾶσθαι ἰατρῷ.

Vingt jours avant le Sirius, et vingt après
Sous l'ombre de ta maison livre toi à Bacchus.

Ici sont sous-entendus, comme dans l'inscription dont il s'agit, les mots διὰ et ἡμέρας.

Autres observations de l'auteur, publiées dans le tome VII de l'édition de Rome.

A la note (1) de la page 240, on cite de nouveau les inscriptions d'Amyclée, sur lesquelles j'ai déjà établi mes doutes, dans les additions à la pl. XVIII, pag. 166, de ce second tome. A propos de l'inscription grecque rapportée dans la note même, je persiste dans le sentiment que j'y ai énoncé, lequel diffère de celui du P. Biagi en beaucoup de particularités: mais je ne conteste pas que les marbres écrits ne voyagent souvent sur les mers de la Grèce, et qu'ils ne soient employés sur les batimens pour y servir de lest. Ainsi, comme on ne sait pas le lieu précis où était

anciennement placée l'inscription, les conjectures que l'on peut proposer sur l'époque qu'elle indique ne peuvent avoir un fondement assez assuré pour les changer en probabilités.

PLANCHE XXXV.

Ganimède *.

La belle statue de Ganimède que nous avons sous les yeux, n'est pas certainement la fameuse statue de Léocare; et elle n'en est pas une imitation. Le jeune garçon dans ce bronze superbe était serré par l'aigle avec tant d'expression, qu'il était facile de voir combien sa proie lui était précieuse, et avec quelle attention il cherchait à ne pas blesser avec ses serres des membres aussi délicats, quoique déjà défendus par ses vêtemens (1). Notre Ganimède n'est point représenté de même, et dans aucune de ses effigies que nous ayons, on ne le voit si non absolument nu. On ne lui a conservé que le bonnet phrygien du costume barbare qui lui convient (2): une simple chlamyde de chasseur

---

* Hauteur cinq palmes sept onces; il fut trouvé dans une propriété de Quadrato, hors de la porte S. Jean.

(1) Pline dit que Léocare sculpta l'aigle (*H. N.*, l. XXXIV, § 19) *sentientem quid rapiat in Ganymede, et parcentem unguibus etiam per vestem.*

(2) Tous les artistes grecs suivirent l'usage de repré-

pend de ses épaules, il tient de la main gauche le bâton de berger (1), et il se courbe, avec une attitude gracieuse, pour caresser l'aigle qui l'a enlevé; il paraît déjà content de son nouveau séjour, et il s'est posé, comme font les enfans, en se croisant les jambes. Cette figure a été sculptée dans un marbre grec avec tant de graces, qu'on ne se hazarde pas trop en la jugeant un original grec, d'autant plus qu'on en retrouve des répétitions dans les galeries (2); ce qui prouve le cas que l'on a fait du nôtre, qui a tous les caractères de l'originalité.

Quoique tous les mythologues et les poëtes fassent enlever Ganimède ou par l'aigle de Jupiter, ou par Jupiter lui-même métamorphosé en aigle par la force de l'amour que ce

---

senter les héros Troyens et Lydiens avec leur habit asiatique pour les distinguer des héros grecs, ce ne fut pas une innovation produite par les artistes romains, comme quelqu'un l'a pensé (*Antolog. Rom.*, 1785, n. XLVIII). Outre la présente figure de Ganimède nous indiquerons d'autres raisons dans l'explication de la planche suivante.

(1) Virgile, *Aen.* V, v. 252, dit qu'il fut enlevé à la chasse. Lucien, *Dial. Deor.* 1 *Jovis et Ganymedis*, le présente menant la vie pastorale sur le mont Ida.

(2) Tel est celui du palais Lancellotti cité par Winckelmann, *Hist. de l'art*, l. V, ch. III, § 10. Tels sont à-peu-près ceux que donne Gronovius, *Thes. Ant. Graec.*, t. I, fol. v. Juvenal parle, *Sat.* IX, d'une superbe statue de Ganimède qui se conservait dans les salles appartenantes au temple de la Paix.

maître des Dieux avait réssenti pour ce jeune pâtre royal; cependant Homère veut qu'il fût ravi non-seulement par Jupiter, mais par tous les autres Dieux ensemble, qui le destinèrent, à cause de sa beauté extraordinaire, à être l'échanson du roi de l'Olympe (1). Les aventures de ce jeune garçon sont représentées sur le très-beau camée de Médicis, où Gori qui l'a expliqué voit Junon cherchant à séduire Ganimède (2). La déessé, demi-nue, est Vénus, et non

(1) Homère, *Il.* Y, 232.

.....καὶ ἀντίθεος Γανυμήδης
Ος δὴ κάλλιστος γένετο θνητῶν ἀνθρώπον.
Τὸν καὶ ἀνηρείψαντο θεοὶ Διὶ οἰνοχοεύειν,
Κάλλεος εἵνεκα οἷο, ἵν' ἀθανάτοισι μετείη.

Ganimède est comparable à un Dieu, lui le plus beau de tous les mortels, qui fut enlevé par les Dieux qui lui destinèrent la place d'échanson de Jupiter, et qui à cause de sa beauté voulurent le placer parmi les immortels. Le nom de Ganimède dérive de γάνος, *allégresse*, et de μηδέω, *penser*, *avoir soin*: il convient par-là à celui qui présentait la coupe aux Dieux, à celui qui a soin d'eux à leurs festins. C'est pour cela qu'Hébé, qui remplissait le même office, fut aussi appelée Ganimède, Pausan., II, 13. Xénophon (*Sympos.*), qui prétend que ce ne fut pas à cause de sa beauté que Ganimède fut enlevé, mais à cause de sa vertu, donne un autre sens à la même étymologie, comme si elle signifiait, celui qui fait ses délices de penser et de méditer.

(2) *Museum Florentinum*, *Gemmae*, t. II, pl. XXXVII. Sur cette pièrre Ganimède a la tête couverte d'une espèce de casque ou de bonnet de chasse, il soutient sur le bras gauche le bouclier appelé *Pelta*, pour indiquer par cette

pas Junon, qui ne fut jamais représentée avec si peu de décence par les artistes grecs. Elle caresse Ganimède et l'instruit de ses nouvelles destinées, tandis que le jeune homme pensif approche son doigt de sa bouche, comme pour exprimer une incertitude enfantine; Jupiter est à l'écart les examinant, et il est moitié recouvert par les grandes ailes de son aigle qui, en même-temps qu'elles lient la composition, font ressortir par la diversité de leur couleur, le mérite de ce superbe onix, rare autant par la variété de ses teintes et par sa transparence orientale, qu'estimable par son travail.

---

arme, qui n'est pas grecque, que le jeune garçon est étranger. Anciennement les chasseurs se servaient d'armures, particulièrement de celles qui étaient légères; Paus., liv. I, 21: et on voit dans les peintures antiques des chasseurs avec le bouclier: *Pict. vet. sepulchri Nason. Bellorii, et Caussei, etc.*, pl. XXVIII et XXIX. Le vase placé aux pieds du Ganimède indique ses fonctions dans le ciel. On peut appliquer à ce sujet représenté sur le camée les vers d'Anaxandride qui fait dire à Ganimède lui-même:

Ηρᾳ λαλῶν καὶ κύπριδι παρακαθήμενος.

Je converse avec Junon, et je m'assieds près de Cipris.

(Athenée II).

PLANCHE XXXVI.

GANIMÈDE *.

Cette gravure nous représente une seconde statue de Ganimède: d'où nous pouvons accorder au Musée Pie-Clémentin le mérite de nous avoir conservé deux images, non douteuses, de ce favori de Jupiter, qui sont très-rares dans les autres musées, puisque le beau Ganimède de la Galerie du Grand-Duc, n'est devenu tel que par le travail de Benvenuto Cellini, qui s'est plu à donner cette expression et ce caractère à un tronc d'une statue antique qui manquait non-seulment d'attributs distinctifs, mais-même de toutes ses extremités (1). La présente statue d'une composition gracieuse, dessinée avec élégance, n'a pas cependant l'originalité et la beauté d'exécution qui brillent dans la précedente. L'artiste qui l'a copiée d'après une autre figure, en s'attachant à conserver un certain caractère moelleux dans la touche, et une juste imitation du vrai, n'est pas parvenu néanmoins à cette noblesse et à ce sublime que l'on admire dans les ouvrages grecs. Cela ne doit pas nous surprendre, puisque cette statue avait

* Hauteur dix palmes; sans la plinthe neuf palmes, trois onces.

(1) *Museum Florentinum*, tome III, pl. V; Cellini dans sa *Vie*, pag. 265.

été destinée à orner des édifices publics ou particuliers de la colonie Falerienne dans l'Etrurie, et non pas les magnifiques monumens de Rome. Il est bien rare en effet que dans les villes municipales, qui ne furent pas originairement grecques, on découvre des morceaux de sculpture qui attestent la supériorité de l'art chez les anciens, et qui en excitant l'admiration des modernes, soient devenus pour eux un objet de rivalité. Souvent ces mêmes copies acquièrent pourtant un grand prix, parce qu'elles nous conservent l'idée de tant de chefs-d'œuvre de l'art que la barbarie des siècles intermédiaires a détruits, et parmi lesquels se sera sans doute fait distinguer l'original de la figure que nous venons d'examiner.

PLANCHE XXXVII.

Paris *.

Euphranor, peintre renommé, s'appliqua aussi à la sculpture, et fit une statue de Pâris en bronze avec un tel art, que l'on reconnaissait à ses traits le juge des trois Déesses, l'a-

* Hauteur onze palmes, deux onces; sans la plinthe dix palmes, sept onces. Il a appartenu jadis aux ducs d'Altemps. Il a été publié par Maffei parmi les principales statues de Rome.

mant d'Hélène et celui qui fit périr Achille (1). Je ne puis assurer si notre statue provient du bronze, mais on peut au moins dire que la physionomie de ce Pâris est admirable; car en outre de tout ce qu'elle a de gracieux, on y remarque un mélange d'audace qui convient bien au caractère de ce Troyen malheureusement célèbre. On peut aussi regarder comme certain que cette figure est une invention dûe à l'école grecque; tant le mouvement en est agréable, la disposition bien conçue, la forme élégante, et l'expression juste. Je ne prendrai pas une opinion contraire à ce que j'ai dit, qu'elle était un ouvrage grec, parce qu'elle porte le bonnet et l'habit phrygien. Je ne pense pas, comme l'a fait un savant sculpteur anglais (2), que cet habillement ait été représenté pour la première fois par des artistes romains, jaloux de conserver les modes troyennes. Je suis persuadé que les artistes l'ont figuré de cette manière, comme les poëtes le dépeignaient, et comme les acteurs le représentaient. Mais Euripide, dans le Cyclope (3) décrit Pâris tel

---

(1) Plin., *H. N.*, liv. XXXIV, 4. De pareils témoignages nous donnent une idée de la vraie expression que les anciens connaissaient si bien.

(2) *Antologia Romana*, 1785, fol. XLVIII.

(3) *Cyclops*, v. 181 e seg.:

Τὴν προδότιν ἢ τοὺς θυλάκυς τοὺς ποικίλυς
Περὶ τοῖν σκελοῖν ἰδοῦσα, καὶ τὸν χρύσεον

que nous le voyons dans cette statue, avec cette espèce de pantalons qu'il appelle *θυλάκυς*, *thylacos*, et que Mavortius a appelées *barbara tegmina crurum* (1). De plus il nous le représente ayant le menton resserré par les cordons de sa tiare ou bonnet qu'il nomme *κλοιόν*, *cloeon*, d'où Virgile l'a imité dans l'ironique description de Pâris, liv. IV de l'*Enéide*, où il le dépeint (2):

Maeonia mentum mitra, crinemque madentem
Subnexus.

Les Grecs étaient même si accoutumés à se représenter Pâris avec le bonnet sur la tête, qu'Eustase dans les diverses leçons de l'Iliade nous fait remarquer que quelques-uns lisaient dans les reproches qu'Hector fait à Pâris (3):
Οὐ γάρ τοι γραίσμη κίδαρις τά τε δῶρ' Ἀφροδίτης

Κλοιὸν φοροῦντα περὶ μέσον τὸν αὐχένα
Ἐξεπτοήθη.

La perfide! en voyant l'étranger paré de ses chaussures brodées, et des colliers d'or qui lui ceignaient la moitié du col, elle en perdit la raison.

(1) *Anthologie latine*, liv. I, ep. CXLVII, v. 1.

(2) Virgile, *Aen.* IV, v. 241, et Servius en cet endroit décrit le bonnet phrygien ainsi recourbé. Juvenal qui a dit dans la sat. VI *Phrigia vestitur bucca tiara*: fait allusion à cette coiffure, et par cette raison cette phrase ne dévait pas être répétée sous un autre sens par le moderne Septanus. Sur les cordons du bonnet phrygien on peut consulter Winckelmann, *Monum. inéd.*, n. 112.

(3) Homère, *Ill.* Γ, v. 54, et Eustase.

A quoi te serviront la mitre et les dons de Vénus ?

au lieu de la leçon ordinaire qni admet κίδαρις la *cetra*, les Grecs entendaient par le mot *cydaris* parler du bonnet, ou de la mitre, ou de la tiare phrygienne, que plusieurs autres écrivains grecs et latins nommaient de même cydaris. Il est même à croire que dans le chœur de Phrygiens introduit par Eschile dans sa tragédie intitulée Φρύγες, ἢ Λύτρα : *Les Phrigiens ou le Rachat* (1), pour laquelle il avait lui-même composé toutes les figures de la danse, les acteurs fussent vêtus ainsi, puisque Pollux n'a pas oublié, en décrivant les costumes de théâtre, de parler de mitres et de tiares (2), et ce qui ajoute encore plus, c'est qu'il nous est resté des masques tragiques en marbre, en bronze, et sur des camées, couverts du bonnet phrygien, sans parler des gravures où se lit le nom grec (3), et des médailles grecques, sur lesquelles nous voyons ainsi coiffés des images de Priam, de Midas, et d'autres illustres Phrygiens célèbres dans les fables de la Grèce.

---

(1) V. Casaubon, *ad Athen.*, I, ch. 19.

(2) Pollux, *Onomast.*, IV, 116.

(3) Tel est le Priam avec le bonnet phrygien, et le nom grec d'*Aezion*, que cite le baron Stosch. L'abbé Bracci en le rappelant dans ses *Commentaria de antiquis scalptoribus*, croit que cet Aezion est le même qui peignit les amours d'Alexandre et de Roxane, ce qui est sans vraisemblance.

La jambe gauche de notre Pâris a besoin d'une meilleure restauration, car dans ce qui se voit avoir été fait le siècle dernier, elle est raccourcie de quelques onces, parce qu'on n'a pas rapporté le pied moderne à sa place, comme les traces de l'antique qui s'apperçoivent encore devaient l'indiquer. Combien n'at-on pas accusé les artistes anciens de pareils défauts qui n'ont été introduits dans leurs ouvrages que par des restaurateurs modernes !

Notre Pâris a une tunique courte avec de longues manches; par-dessus il est couvert de la chlamyde ordinaire que l'on retrouve dans les ouvrages anciens à toutes les figures des divinités, aux héros de la fable et de l'histoire. Le bonnet n'est pas attaché sous le menton, afin de laisser appercevoir la beauté du cou du héros (1), qui de la main droite of-

(1) La pierre rapportée par Winckelmann (*Monum. ined.*, n. 100) le représente attachant son cidaris, ou bonnet; à moins qu'au lieu d'être un Pâris, cette tête ne représente plutôt le dieu Mithras, ou le dieu Menès ou Lunus, adoré dans la Phrigie, et qui a cette coiffure; et les étoiles dont est parsemée sa tiare peuvent le faire croire. Ce pourrait être un portrait de Tigrane dont on voit aussi sur des médailles la tiare ornée d'étoiles et ceinte du bandeau royal, comme elle est sur la pierre, et la physionomie aiderait à le reconnaître. Il faudrait dans ce cas supposer que l'artiste grec aurait donné à la mitre des rois de l'Orient une forme un peu plus élégante. Une tête de Pâris, publiée par le comte de Caylus, a les cordons rélevés sur le bonnet. Ces observations

fre la pomme à la Déesse de la beauté, et qui de la gauche, dont il tenait le bâton pastoral, s'appuye sur la roche du mont Ida, sur laquelle il est agréablement assis.

Observations de l'auteur, insérées dans le tome VII de l'édition de Rome.

A la page 257, note (1) j'ai proposé comme conjecture que la figure ornée d'un diadème, avec une tiare étoilée, qui est gravée sur une pierre, et publiée par Winckelmann (*Mon. ined.*, num. 100), pouvait être un portrait de Tigrane. L'effigie de ce roi d'Arménie, que j'ai depuis examinée sur plusieurs médailles, détruit cette conjecture. Le sujet sera probablement le Dieu Lunus ou Atis qui est presque le même.

PLANCHE XXXVIII.

Amazone *.

Cette Amazone mérite véritablement toute l'admiration de quiconque aime et honore les

---

peuvent servir aux artistes pour le costume dans leurs compositions, puisque les plus beaux sujets, et les plus intéressans pour les beaux-arts, seront toujours, selon les apparences, pris pendant bien des siècles parmi ceux qu'offre la mythologie grecque.

* Hauteur neuf palmes; sans la plinthe huit palmes, trois onces.

beaux-arts. Si la Sostrata de Policlete eut le premier rang parmi les célèbres Amazones antiques en bronze qui ornaient le temple d'Ephèse, on ne peut contester à celle-ci d'être de beaucoup supérieure à toutes celles qui nous sont restées. Cette beauté guerrière, telle que l'a imaginée et exécutée l'artiste ancien, est bien plus sublime que tout ce que nos poëtes ont dit des Bradamantes et des Clorindes. Les meilleures statues de nos jeunes héros, n'offrent pas des formes plus sveltes et plus robustes, avec toute la noblesse possible, sans que les graces féminines en soient en aucune manière altérées; au contraire elles deviennent même plus admirables et plus intéressantes, par cet air libre et audacieux qui se développe sur tous les traits de cette héroïne.

Il n'est pas nécessaire de rappeler ici toute l'histoire des Amazones (1). Beaucoup d'autres ont fait des recherches sur la vérité de leur existence, sur leur origine, sur l'étymologie la plus certaine qui ait pu fonder l'opinion des Grecs, qui les supposait privées de la mamelle droite; fable qu'Hippocrate lui-même a adoptée comme vraie. On a aussi observé (2), ce

(1) Freret dans les *Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles lettres*, tom. XXI in 4.°, pag. 209 et suiv.

(2) Winckelmann, *Hist. de l'art*, liv. V, ch. II, § 23, et d'autres encore depuis.

qu'il est nécessaire de remarquer, que les anciens artistes ont bien en effet laissé à découvert le côté droit du sein des Amazones, *exserta*, mais qu'ils se sont bien gardés de les mutiler dans cette partie, comme le supposent plusieurs écrivains.

Notre Amazone se présente dans le moment où elle tend l'arc pour lancer sa flèche; et cette action, qui donne beaucoup de noblesse et d'agrément à la figure, a servi à l'artiste pour faire voir son habileté en sculptant cette belle gorge et l'aisselle droite de son Amazone. Si l'on peut de cette action conjecturer quel est le sujet de la statue, je croirais que c'est Molpadie qui lance sa flèche contre Antiope, jadis sa compagne, devenue son ennemie, depuis qu'elle s'était éprise de Thésée, plutôt à cause de sa beauté que pour sa valeur, ce qui lui fit trahir sa patrie et ses compagnes (1). On voyait hors d'Athènes les tombeaux de ces deux Amazones, élevés dans le lieu même où elles tombèrent mortes; Antiope tuée par sa compagne, et vengée par la main de Thésée lui-même sur Molpadie. Cette fable est représentée sur une belle pierre du Musée de Médicis, où Thésée, en tuant cette Amazone, satisfait sa vengeance et sa douleur de la perte d'Antiope expirante, et tombée à ses pieds.

---

(1) Pausan., *Attica*, ou liv. I, ch. 2.

L'artiste a indiqué dans le champ quelques tombeaux, précisément pour déterminer le lieu de la scène, et rendre ce tableau moins équivoque (1).

L'Amazone dans notre statue n'a pas le carquois sur les épaules, mais il est sur le côté gauche: on a beaucoup d'exemples de cette manière de le porter (2). Ce carquois n'a pas le couvercle ἀμφηρεφής, n'est pas rond, mais grand, plat, découvert, semblable à ceux que l'on remarque dans les trophées composés d'armes des peuples dits barbares. Sa tunique relevée par la ceinture, est travaillée avec beaucoup d'élégance, et on la suppose déjà préparée à petits plis, pour exprimer ce goût de parure si naturel aux femmes, qu'elles ne peuvent pas perdre, même au milieu d'une éducation mâle et guerrière. On pourrait croire que la draperie a été anciennement couverte de quelque teinte qui faisait valoir davantage la blancheur et la beauté du nu (3).

---

(1) *Museum Florentinum*, *Gemmæ*, tom. II, pl. XXXII.

(2) Une Diane entre autres dans la galerie Giustiniani, et une autre assez curieuse, récemment découverte, qui par le sexe est reconnue pour un homme, et que je crois un Jupiter transformé en Diane pour séduire Callisto.

(3) Pline parle de la *circumlitio* (l. XXXV, 40), que l'on faisait donner aux statues par les peintres, ce qui a été interprété de différentes manières; il semble cependant qu'on doit entendre parler d'une teinte ou d'un

. Les genoux, les jambes et les pieds de l'Amazone sont des chefs-d'œuvre de l'art. On doit surtout remarquer au pied gauche une bandelette avec sa boucle, destinée à soutenir un seul éperon κέντρον, selon la coutume qu'avaient, peut-être, anciennement les cavaliers (1), et que l'artiste a fort-à-propos donné aux Amazones, qui selon les monumens, semblent avoir été les premières à se battre à cheval, lorsque les héros de l'Iliade ne se servaient de chevaux qu'attachés à leurs chars, sur lesquels ils avaient l'usage de combattre.

L'inscription gravée sur le plan horizontal de la plinthe, en ces termes, TRANSLATA DE SCHOLA MEDICORVM, rend le monument encore plus important. Il eut été à desirer, que comme ceux qui le transportèrent de la *Schola* ou de la Galerie des Médicis pour en décorer un autre édifice, en désignèrent sa translation, ceux qui ont eu le bonheur de la découvrir, nous eussent instruits de même du lieu où ils la trouvèrent. Winckelmann

---

vernis. Peut-être variait-on par les couleurs quelques parties de la statue, comme, par exemple, des armes, la draperie; et cette opération exigeait tout le goût d'un habile artiste. Nicias, selon Pline, ne dédaigna pas de se livrer à ce travail. L'opinion de Winckelmann (*Hist. de l'art*, l. IX, ch. III) qui entend par ce passage une retouche seulement des modèles, ne me paraît pas soutenable.

(1) Virgile, *Aen.* XI, v. 114.

a été le premier qui ait lu cette épigraphe (1), que l'on n'avait pas encore remarquée, et le célèbre abbé Amaduzzi (2), savant éclairé dans tous les genres de littérature, l'a expliquée fort heureusement, tant par rapport aux loix qui défendaient le transport des monumens, que par rapport au véritable sens du mot *Schola*, que dans ce cas-ci on ne doit pas entendre par un lieu où l'on va étudier, mais plutôt par un portique, une sale, où les personnes d'une certaine profession, ou qui appartenaient à un corps, à un collége, venaient se délasser σχολάζειν. Cette signification du mot *Schola* n'a pas été sentie par le très-célèbre écrivain sur la littérature italienne par Tiraboschi, qui a voulu établir l'existence de ce que nous appellons école publique de médecine, par une inscription qui porte ces mots *Schola Medicorum* (3).

Observations de l'auteur, insérées dans le tome VII de l'édition de Rome.

J'avais cru que cette guerrière était représentée au moment où elle tend l'arc pour lancer une flèche; mais ayant dû écrire de nou-

(1) *Monum. ined.*, pag. 242.

(2) *Monum. Matthaeiorum*, tom. I, pag. 53, et t. III, pag. 117.

(3) *Storia della letteratura ital.*, t. I, l. III, part. III, ch. 5, § 9.

veau dans le *Musée Français*, sur cette statue, transportée à Paris, je l'y ai examinée avec plus d'attention, et je me suis convaincu que l'Amazone détend son arc au lieu de le tendre. La preuve est que les armes sont jettées à terre, c'est le défaut de flèches, puisque le carquois est fermé. Je pense donc, à présent, que cette Amazone a été représentée dans notre statue comme vaincue par Bacchus, et réfugiée dans le temple de Diane d'Ephèse (Pausan., l. VII, ch. 2). Les cinquante statues qui ornaient le portique de ce fameux temple, devaient représenter des Amazones réfugiées. Peut-être que celle-ci, répétée dans d'autres figures antiques, nous représente celle de Polielète, qui obtint le prix sur toutes les autres. Nous avons aussi des répétitions de la statue que fit Déphilaus, qui fut placée la troisième parmi les cinquantes à cause de son mérite, et qui représentait une Amazone blessée. Voyez t. III du *Musée Français*.

PLANCHE XXXIX.

LAOCOON *.

Sujet tragique, merveilleux de dessin, expression sublime, excellente exécution, voilà

* Haut. huit palmes, neuf onces; sans la plinthe huit palmes, cinq onces.

tous les rares avantages qui ont distingué ce groupe (1) dès le temps de Pline, sur une foule immense de statues grecques qui existaient alors; et ce sont eux qui excitent de la surprise et une vive émotion dans l'ame des personnes accoutumées à apprécier le vrai beau, à connaître le mérite de la noble imagination des artistes grecs, qui surent élever au-dessus des limites que leur offrait la nature, un art qui semblait né seulement pour pouvoir l'imiter.

Laocoon, qui transporté de l'amour de la patrie, osa s'opposer à l'introduction du fameux cheval de Duratée dans Troie, et contrarier par-là le destin, qui avait juré la ruine de cette ville, est représenté dans notre groupe, près d'expirer, avec ses deux jeunes fils, par les morsures de deux terribles serpens qui les tiennent serrés dans leurs longs replis, et que Minerve, conjurée plus que toutes les autres divinités contre les malheureux Troyens, a envoyé pour punir ce vieillard d'avoir, lui seul, connu la vérité, et d'avoir osé la proclamer devant un peuple aveugle et séduit. Il s'était encore rendu plus coupable envers elle, lorsque poussé par un louable patriotisme, il avait dédaigné de partager la superstition du vulgaire, et que pour rendre évidemment sen-

(1) Pline, liv. XXXVI, 4.

sible la tromperie, il avait violé le voeu offert à Pallas en lançant sur ce cheval son javelot, dont le coup fit que

Insonuere cavæ gemitumque dedere cavernæ (1) :

mais les Troyens n'en furent pas mieux persuadés, et le héros périt misérablement (2).

C'est cette fable, si peu morale, qui a fourni le sujet tragique le plus parfait que jamais le ciseau d'un sculpteur ait produit (3) avec

(1) Virgile, *Aen.* II, v. 53.

(2) Virgile, Quintus Smirneus et Hygin racontent tous cette fable avec des différences. Nous nous sommes attachés à ce que dit Virgile, comme étant le plus ancien, et le plus conforme à l'invention des auteurs de notre groupe. Hygin se rapporte dans le fait, mais il varie dans le motif, en disant que les Troyens crurent que Laocoon reçut cette punition pour avoir frappé le cheval de bois; mais que ce fut vraiment Apollon qui le punit parce qu'étant son prêtre il n'avait pas conservé le célibat. Quintus Smirneus, dans le XII livre de ses *Paralipomenon*, prétend que Pallas punit Laocoon en le privant de la vue, et en faisant dévorer ensuite ses fils par des serpens, lesquels cependant, selon lui, épargnèrent ce malheureux père, qui éleva à ses enfans un cénotaphe.

(3) La Phèdre de Racine, le chef-d'œuvre de la poësie tragique, est aussi fondée sur une fable qui est dépourvue de morale, ou même qui en a une mauvaise, telle que l'amour incestueux de Phèdre, que cette malheureuse éprouve par l'effet de la haine que la déesse Vénus avait contre sa famille, et cette puissance divine et fatale avait rendus vains tous les efforts qu'elle avait fait pour vaincre cette passion criminelle.

tant d'expression. Ainsi on peut appeler merveilleux ce groupe, dans lequel la vertu, qui souffre injustement, est représentée de la manière la plus sublime que jamais l'esprit humain ait pu concevoir.

Un homme issu du sang des rois, descendu même des Dieux, représenté dans un âge avancé de virilité, quand toutes les facultés de l'ame ont acquis la plus grande perfection, et que le corps conserve toute sa vigueur, tel est le personnage principal de ce morceau. Le héros meurt, et d'une mort affreuse, épouvantable, c'est-à-dire, par les morsures de deux serpens, qu'une divinité a animés contre lui. Il sait que sa faute n'étant qu'un acte de dévouement pour sa patrie, le malheur que lui fait éprouver la colère des Dieux qui le desaprouvent, ne peut lui faire sentir aucun remords (1). Il connaît son innocence, et cependant il se voit condamné à mourir comme coupable de sacrilège dans l'opinion de ses concitoyens; et bien qu'il prévoie que l'événement funeste qui le menace va justifier sa prudence, cette idée, se joignant à celle de la destruction de sa patrie, au lieu de le consoler, ne sert qu'à l'affliger davantage. Il ne souffre pas seul encore: son cœur est déchiré, plus cruellement que ses membres par les morsures des serpens, de tous

(1) Ces contradictions appartiennent seulement aux fausses religions.

les tourmens que la pitié et l'amour paternel lui font ressentir pour ses fils, innocentes victimes, comme leur père, de la vengeance de Pallas. Il ne se repent pas malgré cela de son zèle, et il préfère le témoignage de sa conscience à la colère des Dieux et à l'opinion des hommes. C'est cette sublime idée toute entière qu'ont entrepris d'exprimer les auteurs du Laocoon; et ils y sont parvenus avec leur ciseau, bien au de-là de ce que l'éloquence ellemême eut pu faire.

Laocoon est assis sur l'autel, où il se préparait, avec ses deux fils, à offrir (1) un triste sacrifice à Neptune (2). L'artiste a supposé, que se voyant attaqué par les serpens, il est tombé ainsi assis. Ses efforts pour repousser les

(1) M. Heyne dans ses *Observations sur les antiquités* écrites en allemand, part. II, § 1, pag. 28, a expliqué par un passage de l'Iliade A. v. 462 et 463 la coutume des temps héroïques, selon laquelle les jeunes gens et les enfans assistaient les vieux prêtres dans les sacrifices.

(2) Virgile, pass. cité, n'a pas dans sa description de Laocoon, égalé la noblesse et l'intérêt que les trois sculpteurs de Rhodes ont su donner au leur. La comparaison des vers de Virgile, avec le groupe, a fourni à Lessing le sujet d'un ouvrage en allemand, fort intéressant, qu'il a intitulé: *le Laocoon*, dans lequel il traite des limites entre la poésie et les arts du dessin. Je dois cette notice au savant conseiller Reiffenstein, qui joint à une grande érudition un goût délicat dans les beaux-arts, et beaucoup de zèle pour leurs progrès.

reptiles lui ont fait lâcher (1) son manteau, qui pose sur l'autel même, et par cette adresse le sculpteur s'est ouvert un champ plus étendu pour déployer son habileté dans ce nu admirable. Cette idée de le faire asseoir, est extrêmement heureuse, soit pour exprimer que le héros dans ce terrible combat n'a pas eu la force de se soutenir long-temps, soit pour le placer en même-temps dans une situation qui lui permette encore quelque résistance et ne le présente pas tout-à-fait abbattu. Tout conspire à montrer un héros qui succombe sans s'avilir, parce qu'il ne se sent pas coupable. La tête n'est pas inclinée, au contraire, elle est relevée d'une façon vraiment énergique vers le ciel, auquel il semble reprocher son injustice. Sa figure est d'un homme mur, doué d'une beauté surprenante: tous ses traits portent l'empreinte du caractère vertueux de son ame: et quoique oppressé par de violentes douleurs, son visage conserve toujours un air de douceur qui excite le plus vif intérêt en le voyant. Mais sur ce front silloné, dans ses yeux comprimés par le

(1) Quelques personnes ont cru que le sculpteur a sacrifié le *costume*, pour faire valoir davantage son habilité et augmenter les beautés de son ouvrage. Elles n'ont pas réfléchi à la circonstance que nous avons fait remarquer, et aussi que le *costume* de convention des temps héroïques et mythologiques, prescrit de dônner peu d'habits aux figures.

chagrin, on voit triompher, bien plus que les douleurs, la compassion que lui inspire la mort de ses fils sous ses yeux, et la destruction prochaine de sa patrie. Ces cheveux en désordre par l'effet d'une forte agitation, et par la position relevée de sa tête, laissent son front entièrement découvert, et donnent à sa physionomie un certain air de sérénité au milieu de tant de maux, ce qui offre vraiment un ensemble merveilleux d'expression.

Les bras et les mains sont en mouvement, pour se débarasser des replis cruels de ces monstrueux serpens (1) qui l'enveloppent, et pour tâcher d'éloigner de ses membres leurs dents meurtrières: mais on y découvre en même-temps l'impossibilité de réussir. La poitrine est gonflée par la violence des douleurs qu'il ressent, par les efforts qu'il fait, et par les affections qu'il éprouve. Son ventre est contracté par les convulsions, dont le mouvement se fait sentir dans tous les membres jusqu'à l'extrémité des pieds. Tout ceci cependant relève encore davantage le caractère de la figure: la poitrine soulevée et agitée lui

(1) *Ille simul manibus tendit divellere nodos*, Virg., lieu cité, v. 220. Je ne croirais pas par cette raison que l'image que Virgile donne de Laocoon ressemble en rien à notre statue; quiconque voudra lire Virgile, et en même temps lui comparer la gravure que nous donnons, s'assurera du contraire.

donne de la noblesse, et la rend plus grandiose, et en apparence plus forte: les extrémités contractées écartent toute idée de langueur, d'affaissement, et nous représentent son état de résistance.

L'artiste habile qui a conçu ce chef-d'œuvre de l'art, s'est imposé à lui-même les plus grandes difficultés, pour atteindre à un dégré de perfection dont les plus célèbres statuaires n'avaient encore donné aucun exemple (1). Il a voulu réunir avec l'idée du beau, de la noblesse des formes, l'expression d'un ame opprimée par une peine cruelle, et nous avons à peine indiqué ici une esquisse des moyens qu'il a employés pour y parvenir: il a fait bien plus, il a cherché à allier le beau ideal à l'expression d'un corps toûrmenté par la douleur, et dont toutes les articulations son altérées et contractées par elle. Pour arriver à ce

(1) Pytagoras et Ctésilaüs célèbres statuaires, s'étaient fait un mérite de ce genre; le premier par son Philoctète qui boîtait, et qui inspirait à ceux qui le regardaient le sentiment de la peine qu'il avait à se mouvoir, cette statue était en bronze: le second par un blessé, à la vue duquel on pouvait concevoir ce qu'il avait encore à vivre; statue égalemant en bronze: Pline, XXXIV, 8. J'ai donné au premier morceau le nom de Philoctète, quoique Pline ne le dise pas, parce que je regarde comme certaine l'opinion de l'abbé Fea, qui reconnaît ce héros dans le bronze de Pitagoras. (Winckelmann, *Hist. de l'art. etc.*, l. IX, c. 2, § 3, (A)).

but, il semble qu'il eut dû perdre de vue les principes, au moyen desquels l'école grecque savait répandre tous les genres de beauté sur les traits de ses figures. Ces artistes éclairés tâchaient d'en rendre les formes simples, les contours coulans, en les exprimant par le moins de lignes possibles, en confondant leurs extrémités avec tânt de ménagement, que chaque muscle bien déterminé dans sa forme, juste à sa place, et vrai dans son action, n'est sensible que dans tout son ensemble, sans que l'œil puisse en distinguer avec exactitude les attachemens, comme on les apperçoit dans les pièces anatomiques, et presque toujours dans les meilleurs ouvrages des modernes. Quoique pour mieux imiter la nature, ils les ayent plus fortement prononcés qu'à l'ordinaire dans les personnages d'un certain age, et d'un caractère particulier, ils les ont cependant toujours recouverts par les chairs de manière à réunir avec grace toutes leurs parties, et à donner même de la noblesse aux contours, et ils ont été dirigés dans cette habile exécution par une profonde connaissance de la nature, et par le goût le mieux établi dans le choix et l'application des principes du beau. Dans notre groupe, dont tous les membres devaient exprimer la douleur et les convulsions qu'ils éprouvaient, l'altération des muscles qui en était une conséquence, semblait devoir s'opposer à cette douceur, à cette harmonie dans les con-

tours, qui constituent vraiment la beauté. Les auteurs cependant ont évité ces difficultés par le choix même du sujet. En se proposant de représenter un homme d'un âge mur, ils n'avaient pas besoin, pour donner à sa figure le caractère de beauté qui lui convenait, d'employer ni cette morbidesse, ni cette rondeur, ni ce fondu des formes qu'exige l'espèce de beauté propre à un jeune homme. Ils ont donc trouvé plus de liberté dans ce choix; ensuite pour remplir avec succès le but qu'ils se proposaient, ils se sont attachés à faire sentir l'altération dans la forme de presque tous les muscles de l'estomac, en les gonflant dans leur centre, et les faisant, pour ainsi dire, se resserrer sur eux-mêmes, comme il arrive dans une violente contraction de ces parties. De cette façon ils ont su exprimer cet état dans lequel la nature, au moment de sa destruction, redouble contre elle-même tous ses efforts, sans un but déterminé : et ils ont adopté une certaine ondulation dans les formes si parfaitement composées de plans concaves et convexes, en plaçant les premiers dans les intervalles, les seconds dans le corps des muscles, que tout cet ensemble, qui ne s'écarte en rien de la vérité, donne à ce groupe un caractère nouveau et admirable, que l'imagination ne peut concevoir, à moins d'avoir long-temps contemplé ce rare chef-d'œuvre de l'intelligence humaine et du bon goût.

Si ce superbe morceau est unique pour l'expression, si dans la partie du dessin rien ne lui est comparable, sa composition générale n'est pas moins savante. La figure de Laocoon présente un mouvement parfaitement imaginé, son bras droit se tend pour écarter le serpent, tandis que le gauche se replie pour en éloigner la morsure. Le bras droit qui est moderne, est à-peu-près dans la position qu'il devait avoir dans l'antique (1), car s'il l'avait

(1) Sur la restauration et sur la position du bras droit, on peut voir ce que dit Winckelmann, *Hist. de l'art*, liv. X, ch. 1, et au même lieu les notes des éditeurs de Vienne, comme celles qui ont été ajoutées dans l'édition romaine par le docte abbé Fea. Il faut remarquer cependant, qu'on ne doit pas attribuer la restauration du bras droit en terre cuite, qui est toujours encore en place, à Bandinelli, comme on le conjecture dans les additions faites entre parenthèse à la note (1), p. 244. Le bras de terre cuite convient sans doute avec celui de la copie qu'en a faite Baccio dans la position, non pas dans les replis des serpens, et celle-ci le surpasse de beaucoup par l'exactitude musculaire et l'habileté du travail dans toutes les parties. C'est, sans contredit, une des meilleures restaurations que l'on voye adaptées à d'antiques sculptures. On peut croire cependant que l'antique était un peu plus en arrière dans l'articulation supérieure, ce qui augmentait l'énergie de l'expression, et les oppositions dans le mouvement de la figure. L'opinion de M. Heyne, qui attribue cette restauration a Fr. Gio. Angelo Montorsoli, n'est pas absolument invraisemblable. Peut-être Fr. Gio. Angelo avait-il d'abord ébauché en marbre le bras qui n'est pas terminé, lequel a été long-temps au-bas de la

replié, comme l'ont pensé quelques-uns, vers la tête, elle n'aurait pas paru avec tant d'avantage, et cette attitude aurait trop de ressemblance avec celle du fils aîné qui est à la gauche, et qui dans l'antique a sa main droite ainsi repliée, pour se débarasser des serpens, et non pas étendue, comme l'a restaurée l'artiste moderne (1), qui par-là lui donne une action insignifiante. De plus les efforts que fait Laocoon pour se débarasser de ces nœuds meurtriers, exigent qu'il étende le bras, dont il a saisi les replis tortueux des serpens de toutes ses forces, afin d'éloigner, autant que possible, de ses membres ces monstres terribles.

---

statue, et qui, selon l'opinion vulgaire, doit être de la main de Buonarroti. Ensuite Angelo changea d'idée, il fit la restauration en terre, et suivit le mouvement qu'avait imaginé Bandinelli, mais en le perfectionnant de beaucoup dans le reste. V. M. Heyne, *Observations sur des antiquités*, part. II, pag. 11 et suiv.

(1) Ce fut Cornacchini qui refit en marbre les mains et les bras qui manquaient aux enfans, à la place de ceux qui déjà y étaient peut-être en terre, comme on peut le croire par les gravures plus anciennes; et ces parties avaient été faites, suivant toute probabilité, par le même Montorsoli. Il faut prendre garde que le pied droit du jeune fils, qui a été rattaché, n'a pas été remis parfaitement à sa place, et qu'une partie du marbre qui manque près de l'occiput de la même figure, peut faire soupçonner que la main droite touchait à la tête. Q. Smirneus, cependant, dit que les fils étendaient leurs bras vers leur père, l. XII.

Son fils au contraire replie son bras droit pour en arracher ce serpent qui déjà l'enveloppe ; de la main gauche il cherche à dégager son pied, et sur sa figure est exprimée toute la pitié que lui inspire le malheur de son père, qu'il regarde avec une tendre affliction, mais avec un sentiment de douleur plus prononcé que celui de son père même, et qui en effet convient davantage à son jeune âge. L'autre fils qui est à la droite, d'un âge plus tendre, qui sent les morsures pénétrer son flanc, est tout occupé de son malheur, il se contourne le corps avec force. De la main gauche il tâche de faire lâcher prise au serpent, il a la main droite et la tête élevées, comme quelqu'un qui pousse des cris et qui demande du secours. Mais Laocoon ne le regarde pas, car si ses yeux se portaient sur lui, il ne pourrait soutenir ses propres douleurs avec tant d'héroïsme.

Tout est conduit avec un talent inappréciable. Il a paru cependant à quelques personnes que l'épithète d'admirables que Pline a donné aux circonvolutions des serpens autour de ces trois figures, était déplacée. Mais quiconque les examinera attentivement, et sentira tout l'art avec lequel ils lient la composition, et celui de leurs révolutions bien disposées, qui laissent apercevoir les principales jointures dans les trois corps, le choix du moment où ils attaquent de leurs morsures le père, un de ses

fils, et le second plus mortellement que le premier ; enfin l'ingénieuse combinaison par laquelle, tandis que l'un blesse Laocoon, et l'autre l'enfant à droite, tous deux tiennent enlacés le père et l'autre fils qui n'a pas encore été mordu ; quiconque, dis-je, observera cela avec sentiment y trouvera autant de motifs d'admiration et d'éloges pour des amateurs éclairés, que dans les autres parties de la composition.

Il paraîtrait que la position de ce groupe devait anciennement être plus basse. Il y a des marques qui indiquent que les auteurs n'ont pas voulu établir le point de vue se portant de bas en haut. Si nous nous le représentons posé sur une simple plinthe, peu élevé de terre, alors nous concevrons pourquoi les jambes de Laocoon, dans la partie qui est placée immédiatement sous les spirales des serpens, n'est pas parfaitement polie. On peut en dire autant des parties qui sont sous les pieds. De la manière dont ce morceau est placé à présent la tête du père a perdu la moitié de sa beauté. On ne peut, sans monter sur le piédestal, distinguer la couronne de laurier qui orne sa tête (1). On perd la belle expression de cette

(1) Maffei qui l'a fait graver (*Statue di Roma*, tav. I), l'a observée ; ensuite M. l'abbé Fea a vérifié la chose (*Storia etc.*, t. II, p. 241 (B)). L'ayant examinée à mon tour, j'ai reconnu qu'elle était de laurier. Cette couron-

bouche qui ne profère pas des cris, mais des reproches douloureux. Le visage du plus jeune fils est aussi perdu. La jambe de l'aîné, que l'on trouve plus grande qu'elle ne doit l'être, si on la mesure, paraîtrait racourcie et proportionnée (1) si elle était au-dessous du point de vue. L'œil enfin embrasserait mieux toutes les parties de la composition, et tous les traits de l'expression. Enfin rien de ce qui est admirable dans ce chef-d'œuvre sans prix ne serait dérobé au spectateur.

Si en effet l'excellence de cet ouvrage de sculpture, devenu classique, est si grande, devons nous être surpris que Pline l'ait exalté comme la production la plus précieuse de deux parties de l'art, le dessin et la sculp-

---

ne peut convenir à Laocoon comme prêtre d'Apollon. On voit aussi sur les médailles grecques Neptune couronné de laurier.

(1) D'après ce que dit Vitruve de l'artificieuse inégalité des colonnes selon les points de vues différens, on peut conclure que ce que les modernes regardent comme une incorrection, dans quelques parties des figures, était chez les anciens un principe, un art de l'école : ils cherchaient à offrir le beau ; alors ils devaient sur tout satisfaire l'œil, ensuite s'occuper des proportions, dont la justesse peut n'être considérée dans les beaux-arts qu'autant qu'elle peut servir à la vérité et à la beauté de l'imitation, et obtenir l'une et l'autre. Cette exactitude de proportions est donc un objet secondaire, et les artistes doivent la procurer toujours par l'apparence, en lui sacrifiant quelquefois la réalité.

ture (1). Il y avait des statues plus agréables, il y en avait de travaillées avec plus de soin dans tous leurs détails, mais il n'en existait aucune qui eut atteint un dégre si haut et si sublime d'expression qui en formait le principal mérite aux yeux de Pline, homme doué d'une ardente imagination. Et nous sommes bien éloignés de croire, en remarquant que les figures des enfans, quoique très-habilement composées et sculptées, n'ont pas encore la perfection que l'on voit à la figure principale, que quelques négligences, que de savans connaisseurs ont eu peine à trouver, fassent perdre à ce groupe sa place dans la première classe des ouvrages connus des plus grands maîtres anciens qui ayent existé, et qu'elles fassent naître des incertitudes ou sur l'identité avec le morceau tant loué par Pline, ou sur la justice des éloges que lui a accordés cet écrivain. Le lieu où dans le commencement

(1) Pline, même lieu, après avoir cité les sculpteurs les plus illustres de la Grèce, ajoute: *Nec multo plurium fama est, quorumdam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nominari possunt : sicut in Laocoonte, qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturae, et statuariae artis praeponendum. Ex uno lapide eum, et liberos, draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices Agesander, et Polidorus, et Athenodorus Rhodii. Similiter Palatinas domos Caesarum replevere probatissimis signis.*

du XVI siècle le Laocoon fut trouvé, coincide trop bien avec celui où l'encyclopediste des Latins l'a vu (1). On peut voir encore dans les

(1) Il fut trouvé du temps de Jules II dans les bâtimens annexés aux thermes de Titus, dans une niche que l'on fait voir encore; et ce fut par un nommé Felice de Fredis, qui a été enterré dans l'église d'Araceli, où se lit sur son épitaphe la mention de cette heureuse découverte. On lui accorda en compensation les droits d'entrée de la porte S. Jean, et Leon X les changea ensuite en un emploi à vie. Les renseignemens sur cette importante acquisition ont été mis au jour par M. l'abbé Marini dans ses *Iscrizioni Albane*, p. 11, note (2). Il est bon de remarquer ici que M. Heyne, dans l'ouvrage cité, paraît croire que le Laocoon ne fut pas trouvé dans la place qu'il avait eue anciennement, parce qu'on ne peut pas dire qu'un souterrain des thermes de Titus fut le palais de cet empereur, ni un lieu convenable pour un si excellent ouvrage. On peut sans doute attribuer les deux erreurs dans lesquelles est tombé à ce sujet cet écrivain, à sa position loin de Rome. Le lieu près des thermes de Titus, où l'on voit encore la niche du Laocoon, n'était pas anciennement un souterrain, mais un séjour orné de peintures, dans lequel on pouvait très-convenablement voir une statue quelconque. Que Titus ait eu dans Rome d'autres palais, ce n'est pas là un motif pour en conclure qu'il n'en eut pas aussi un près de ses thermes; au contraire, il y a des conjectures assez fortes pour faire croire que réellement il eut dans ce lieu une habitation impériale. L'amphithéâtre Flavius avait certainement un pont qui le réunissait aux thermes de Titus; cela paraît par le nombre des arcs marqués sur la clef de chaque arc du premier rang, et sur un seul du côté interrompu, où l'on distingue les vestiges des attaches d'un autre édifice. Ce pont se

ruines des thermes et du palais de Titus, la niche où ce groupe était anciennement placé. Et quoiqu'il ait paru fait d'un seul bloc, tandis qu'il est formé de cinq (1), cela ne doit produire aucune incertitude, puisqu'à l'œil il semble être d'un seul morceau, et qu'on ne peut se convaincre du contraire, si on ne monte pas exprès pour l'examiner plus facilement. Ne voudrait-on faire aucun cas du jugement de Pline, parce qu'il n'était pas artiste; on doit néanmoins réfléchir qu'ayant des connaissances fort étendues dans les beaux-arts, il ne se

---

voit aussi sur les médailles certaines et originales, où est représenté cet amphithéâtre. Or ce pont n'eut pas été fabriqué, si en outre des thermes, il n'y avait pas eu dans ce grand édifice un séjour digne des empereurs. Considérant dans l'intérieur du colisée le voisinage de cet arc de communication, on voit qu'il servait d'entrée à une espèce de galerie ornée de stucs, qui se prolongeait jusques sur les ouvertures des gradins, et laquelle était évidemment la loge de l'empereur. S'il est donc presque assuré qu'il eut un palais joint à ses thermes; si Pline nous dit que le Laocoon était placé *in aedibus Titi Caesaris;* s'il fut trouvé, comme tout l'atteste, dans une niche bien décorée, d'un vestibule au rez-de-chaussée, orné de belles peintures, et près de ces thermes, pourquoi aller imaginer un transport de ce groupe, ou placer sa situation dans quelqu'autre lieu que cet ancien palais?

(1) Mengs, *Œuvres*, t. II, pag. 9, 12 et 25. Il y a trois morceaux principaux, deux des assemblages, dont Michel-Ange s'aperçut le premier, suivant ce que rapporte Maffei, *Raccolte di statue*, pl. I.

serait pas hazardé à louer avec tant de chaleur un ouvrage qui n'eut pas été régardé par les connaisseurs, et peut-être même par les écrivains en matière de beaux-arts, pour être digne du premier rang, et qu'il n'aurait pas donné aux auteurs du groupe le titre d'artistes extrèmement habiles, s'ils n'avaient pas été généralement reconnus comme tels. Envain objectera-t-on qu'Agésandre, Polydore et Athénodore de Rhodes, auteurs du Laocoon, ne jouirent jamais d'une réputation égale à celle de Phydias et de Praxitèle. L'historien lui-même se faisant cette objection, en attribue le motif à ce que trois sculpteurs ayant travaillé sur ce groupe c'eut été une injustice de n'en nommer qu'un seul, et qu'on ne pouvait pas sans se fatiguer la mémoire les retenir tous les trois, qu'il était même trop long de citer les trois noms ensemble. C'est encore envain qu'on objecte quelque défaut de proportions, principalement dans la longueur de la jambe droite du plus âgé des fils (1), puisque nous ne voyons pas ce groupe

(1) Cette observation est de Mengs, *Œuvres*, t. II, page citée. M. Heyne, qui a critiqué les figures des fils, qu'il trouvait trop petites, n'a pas fait attention que la fable exigeait qu'ils fussent ainsi :

. . . . *parva duorum*
Corpora natorum :

dit Virgile. On peut même observer dans les miniatures du Virgile du Vatican que les fils sont deux enfans, et

dans la placee où il dévait être, selon l'intention qu'ont eue les artistes, et selon sa destination; ear on avait soin de ne pas négliger dans les écoles greeques de travailler les statues pour certains points de vue déterminés.

D'ailleurs, si ees sculpteurs n'eurent pas d'autre célébrité que celle que Pline leur a aecordé, l'école de Rhodes a joui cependant d'une grande répntation; et si pour la pureté de la langue greeque elle fut préférée par beaucoup de savans à eelle d'Athène même, elle ne fut pas moins renommée pour ee qui appartient aux arts d'imitstion de la nature. L'éloge que Pindare fait dans les odes à Diagoras des seulptures de Rhodes (1), montre la célé-

---

que le père n'est vêtn que d'nne ehlamyde de la grandeur de eelle qui se voit dans notre marbre, jettée sur l'autel, où Laocoon est assis. Ces mignatures, quoique exécntées dans le V siècle, ont été tirées des meillenrs originaux, comme le prouvent les gravnres de San Bartoli, qui les a rendues très-belles en y faisant quelqne petites corrections. Le savant M. le chevalier d'Agineour en donnera quelques-unes, copiées sur les originaux avec beauconp d'exactitnde, dans sa très-ntile et très-étendue *Histoire des beaux-arts, depuis Constantin jusqu'à Raphael;* onvrage qne le public qni est déjà prévenu par l'opinion qu'il a des vastes connaissances de cet amateur, et de ses racherches faites avec soin, attend avec impatience.

(1) Pindare, *Olympionicae*, ode VII, epod. 3, où le Scoliaste ajonte, qne *ἄριστοι γὰρ περὶ τὴν τῶν ἀνδριάντων κατασκευὴν οἱ Ῥόδιοι.* « Les Rhodiens sont les plus exeelleus artistes pour faire les statues. »

brité qu'elles obtinrent dans la Grèce, et dans un temps même où cette célébrité ne s'accordait qu'à un mérite extraordinaire. Par rapport à nos sculpteurs, une inscription de la *villa* Albani, indique qu'Athénodore était fils d'Agésandre, et Winckelmann par une conséquence arbitraire, étend cette qualité à Polydore (1). Il faut observer dans l'inscription le Dorisme du mot ΑΘΑΝΟΔΩΡΟΣ, *Athanodoros*, qui joint à la beauté des caractères, peut placer nos artistes à une époque plus correspondante à leur talent supérieur, que celle de l'empire romain, sous lequel quelque écrivain les a placés (2). Le style des draperies, dont les plis heureux, mais peu variés, manquent d'une certaine élégance recherchée, qui annonça la decadence des arts, est une preuve encore de l'antiquité plus reculée de ce morceau, que je juge par ces motifs antérieur à l'Apollon. Enfin il ne faut pas négliger cette autre observation, que ce groupe n'a jamais

(1) Marini, *Iscrizioni delle ville e palazzi Albani*, pag. 172.

(2) Mengs, t. II, pag. 9 et suiv. Pour ne pas dissimuler la vérité, ce que Pline dit de ces artistes, que *Palatinas domos Caesarum replevere probatissimis signis*, pourrait faire croire qu'il ne les supposait pas antérieurs à l'empire romain. Ce raisonnement, qui n'a été cependant contredit par personne, ne me paraît pas très-concluant, attendu la variété et la recherche que Pline a affectée dans ses phrases.

reçu le poli que l'on a coutume de donner aux ouvrages en marbre terminés avec la pierre de ponce, poli qu'ont ordinairement les plus célèbres sculptures antiques. Si les figures qui sont restées ainsi, ne satisfont pas autant l'œil par un certain brillant, elles ont l'avantage d'offrir un meilleur effet de clair-obscur, et elles imitent plus fidèlement la nature. Le fameux Faune Barberin a été traité de cette manière.

Ce fut Jules Second qui orna son jardin du Vatican de ce précieux monument. Le jardin, incorporé maintenant au Musée Pie-Clémentin, forme l'école du goût, et le temple des beaux-arts.

Observations de l'auteur insérées dans le t. VII de l'édition de Rome.

J'ai noté à la page 284 que le nom d'Athénodore, un des sculpteurs auxquels nous devons le Laocoon, est écrit doriquement, et j'en ai conclu que l'artiste devait être antérieur au temps des empereurs. Cette conséquence n'est pas juste; nous trouvons le dorisme dans les légendes de médailles grecques, frappées à l'honneur des Césars.

Nous remarquerons que plusieurs sculpteurs, habitués à observer les antiques, ont découvert beaucoup d'analogie dans le *faire* du Laocoon avec celui du Faune endormi du musée *Bar-*

berini, trouvé jadis près du môle Adrien. On reconnaît une autre analogie dans le mouvement de la tête, et du cou de la figure principale du groupe avec celle du Centaure barbu de la *villa* Pinciana, qui est semblable à un des Centaures de Furietti retirés des ruines de la *villa* Adrienne.

PLANCHE XL.

Didon *.

Sur quel fondement a-t-on pu donner le nom de Didon à cette figure trouvée sans la tête et sans les extrémités? Il faut que le lecteur soit instruit des observations et des conjectures qui m'ont déterminé à la publier sous le nom de cette fameuse reine. Qui que ce soit, un peu versé dans les études de l'antiquité, devra admettre, qu'un simulacre quelconque, mutilé, auquel il ne reste plus de signes distinctifs, ni de caractères, peut être déterminé avec beaucoup de certitude, s'il est reconnu pour n'être qu'un double d'un autre monument, resté entier, et qui conserve des attributs suffisans pour en assigner le sujet. Or notre statue peut être regardée comme un double de celle qui est conservée dans le palais Barberini, sur laquelle

* Haut. de quatre palmes, trois onces; et longue de cinq palmes, cinq onces.

je crois remarquer assez de marques distinctives pour décider que c'est une Didon. Avant de soumettre cette question au jugement du public, je dois le prévenir, qu'il ne trouve pas extraordinaire si je m'écarte cette fois du système ordinaire, celui de chercher l'explication des images antiques dans la mythologie grecque. Je ne serais pas allé certainement interroger l'Enéide pour avoir l'interprétation de cette figure, sans trois motifs. Le premier, est le rapport parfait de la statue avec le récit de Virgile: le second, c'est le style qui convient mieux à des temps postérieurs, qu'à des époques plus anciennes; le troisième enfin, est la certitude que nous avons, et que nous donne Macrobe (1), que les aventures décrites dans l'Enéide, et particulièrement celle de Didon abandonnée, ont fourni aux peintres et aux sculpteurs, après Virgile, des sujets recherchés et fréquemment traités par eux. Maintenant, si le style qui se remarque dans cette sculpture ne nous transporte pas dans les temps les plus anciens et les plus florissans de l'art, et si tout ce qui appartient à ce simulacre ne présente rien de contraire au sujet proposé, on peut croire mon opinion très-probable. La statue Barberine nous offre une femme assise sur un dégré, accablée par la douleur, ou plutôt par le désespoir. Le scul-

(1) *Saturn.*, liv. V. ch. 17.

pteur, assez médiocre, ne peut avoir été capable d'inventer une expression si forte et si naturelle, ou il l'aura copiée d'après les meilleurs modèles, ou il l'aura empruntée de quelqu'autre sujet de la fable grecque, traité par un habile maître, et qui pouvait s'adapter à son objet. Les bons peintres modernes qui ont choisi ce sujet pour l'exécuter, sont bien loin d'y avoir mis la noblesse qu'a l'attitude de la Didon Barberine. Mais ce n'est pas encore seulement la douleur qui est empreinte sur le visage de la statue qui la fait reconnaître, non plus que l'épée troyenne qu'elle tient, parce que le bras droit dans cette statue est moderne; mais bien plutôt la singularité de ce qu'elle est telle que Virgile dépeint la moribonde Elisa (1):

Unum exuta pedem vinclis.

Le simulacre a visiblement un pied nu, l'autre porte la chaussure ordinaire lacée. Le poëte nous la représente ainsi soigneusement occupée à éloigner par de feintes cérémonies magiques, toute espèce de soupçon qu'elle veuille attenter à ses jours. Et le sculpteur a suivi très-exactement la peinture qu'en fait le poëte pour

(1) Virgile, *Aen.* IV, v. 518. C'est une chose à remarquer que le pied gauche n'est pas chaussé, comme l'avait déjà conjecturé le savant jésuite la Cerda dans ses commentaires sur Virgile.

que son sujet put être au premier coup-d'œil distingné de tant d'autres suicides rendus fameux par l'histoire tragique de quelques héroïnes.

Si la Didon Barberine avait, comme elle l'eut dans l'antique, l'épée dans la main droite, et prête à se frapper, elle serait la plus évidente représentation de cet épisode intéressant, par lequel l'Homère des Latins a prouvé que s'il est au-dessus du poëte grec dans la régularité du poëme, par le grandiose des idées, de l'invention et du style, il ne lui cede pas cependant dans les moyens de pénétrer les cœurs. Le poëte judicieux occupe délicieusement les lecteurs par cette fable, mais il donne encore une origine mythologique à l'inimitié qui existe entre Rome et Carthage; inimitié qui offre un si grand intérêt dans l'histoire romaine; et par-là il augmentait d'autant plus l'importance du sujet de son poëme pour ses contemporains Les Romains d'alors devaient se rappeler Annibal et Cannes, en lisant ce vers sublime et inimitable, mis dans la bouche de Didon mourante (1):

Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor.

La statue Barberine semble le prononcer; il n'en est pas de même de la nôtre, parce qu'on

---

(1) Lieu cité, v. 625.

lui a placé une tête antique qui appartenait à un autre sujet; de-là vient qu'elle n'a point l'expression qui lui conviendrait. Les pieds sont imités de la statue Barberine, l'un est chaussé et l'autre ne l'est pas; la main droite est faite pour tenir un poignard. La figure du Vatican était certainement d'un travail meilleur : mais cet avantage est assez balancé par sa conservation moins parfaite.

PLANCHE XLI.

Sardanapale *.

Ce monument curieux et unique n'a pas été encore examiné par les érudits avec une suffisante attention. Winckelmann, qui fut le premier à le publier, n'a pas, selon moi, parfaitement fixé nos idées sur le véritable sujet qu'il représente (1). Mon opinion est bien différente de celle de Winckelmann, et de tous les antiquaires ordinaires. Je vais la soumettre au jugement des lecteurs, après que je les aurai mis à même d'observer la statue avec tous les details qui lui appartiennent.

Le marbre nous représente un homme, dont le visage majestueux, et sur lequel brille la

---

* Haut. neuf palmes et demie; sans la plinthe huit palmes, dix onces.

(1) *Monum. inéd.*, num. 163.

sérénité, est orné d'une longue barbe bien soignée, qui couvre la poitrine et s'étend dessus avec une gracieuse disposition. Les traits de sa physionomie tiennent purement de l'idéal; le nez est grec et quarré (1), le sourcil relevé et aigu. Enfin c'est le portrait reconnu par nos anciens pour être celui de Platon, dans les sculptures grecques, et qui se trouve répété sur beaucoup d'hermès. Les cheveux, encore mieux traités que la barbe, tombent sur ses épaules, divisés en deux boucles fort longues et bien formées. La plus grande partie de cette chevelure est reserrée, selon l'usage des femmes, sur le cou et soutenue par une large bandelette qui lui ceint toute la tête. L'élégance et la riche ampleur de ses habits correspondent au luxe de sa chevelure. Son habillement se compose d'une tunique de drap fin, peut-être de bissus, à petits plis, et d'une longueur qui excède même celle dont on se servait au théâtre. Le personnage s'enveloppe dans un manteau aussi très-ample et magnifique, qui le couvre de manière à ne laisser voir de ses membres que le bras droit, lequel, d'après ce qui reste de l'antique, devait être élevé. Le gauche posé sur le côté est totalement enveloppé par le manteau, lequel

(1) On peut assurer cela, malgré la restauration, parce que le commencement antique existe encore.

est plié double sur la poitrine (1), et sur son bord .est gravé en lettres greeques le mot CAPΔΑΝΑΠΑΛΛΟC, *Sardanapallos*. C'en fut assez pour que tout le monde reconnut dans ce simulacre l'efféminé roi de Ninive, et on a décidé que cet air majestueux, ces vêtemens grandioses, et cette chevelure soignée comme celle des femmes, convenaient au sujet reconnu. L'évidence de cette opinion prit chez le vulgaire plus de poids, parce que cette statue trouvée dans les ruines d'une ville de Tusculum (2), était placée dans une niche soutenue par quatre figures de femmes, qui remplaçaient les colonnes, sous la forme de Cariatides; et cette compagnie, dit-on, s'accordait très-bien avec les mœurs de ce roi très-voluptueux. Quelques personnes étaient cependant frappées de la ressemblance du visage de la figure principale avec des images crues généralement des portraits de Platon: et comme ce philosophe n'a pas été à l'abri du reproche de mollesse, elles soupçonnèrent que cette statue était une satire,

(1) Savoir se couvrir avec graces de son manteau, c'était une partie des belles manières anciennes: *ἀναβάλλεσθαι ἐπιδέξια* (Platon dans *Theaetet.*) Quelques-uns ont cru que l'on pouvait apercevoir un indice des moeurs et de la culture de l'esprit dans les diverses manières de porter le manteau. Athenée, I, ch. 18.

(2) Aujourd'hui dans le territoire de Monte Porzio. On croit communement que c'est le lieu où était la ville de L. Verus.

assez couteuse, dirigée contre le divin philosophe (1). Winckelmann, trop éclairé pour adopter une opinion semblable, ne se dissimula pas qu'il y avait quelques invraisemblances dans l'opinion commune; et entre autres choses il observa celle de la barbe, que Sardanapale rasait tous les jours, parce qu'il avait coutume de se vêtir à la manière des femmes. Cette barbe dans le personnage représenté ici paraît au contraire soignée et arrangée avec beaucoup d'art. Par cette raison il imagina que la statue appartenait à un Sardanapale plus ancien et plus retenu dans ses mœurs, dont parle Suidas (2). Aucune de ces opinions même ne paraît assez bien fondée pour résister contre un examen raisonné de cette sculpture.

Elle ne peut représenter le célèbre et voluptueux Sardanapale; parce que cette longue barbe ne s'accorde pas avec ce que l'histoire dit de lui (3); et parce qu'en effet nous trouvons sur les médailles grecques son portrait, tel qu'il était sur son tombeau à Anchialos, et qu'on y distingue fort bien son menton rasé (4).

(1) V. Winckelmann à l'endroit cité.

(2) Suidas, *Lex.* v. Σαρδανάπαλος.

(3) Diodore, liv. II.

(4) Voyez dans Beger, *Thesaur. Brandemburg.*, tom. I, p. 507, et Haym, *Trésor Britann.* I, p. 82. M. Onorato Caetani possède dans son riche Cabinet deux médailles de Tarse où est ce sepulchre ou cénotaphe de Sardanapale. Je les ai examinées avec attention, et une d'elles

Je ne puis admettre le sentiment qui veut y faire reconnaître un portrait satyrique de Platon ; car outre les motifs que donne Winckelmann pour le combattre, l'unique fondement de la ressemblance avec les portraits de ce philosophe reste détruit par la connaissance assurée du vrai portrait de Platon, qui est entièrement différent de ceux qu'on lui a attribués communement, et que nous avons rapporté dans le tome premier (1). Mais l'opinion de Winckelmann lui-même n'est pas probable du tout ; car il est peu vraisemblable que tant de portraits et de simulacres qui nous sont parvenus, appartiennent à un prince (2), dont l'histoire était isolée de celle des Grecs et des Romains, et dont les actions, presque inconnues des anciens historiens, se découvrent à peine et d'une façon peu certaine encore dans quelques notices indirectes.

Je crois qu'avant de donner à la statue un nom, d'après l'inscription gravée dessus, il faudrait examiner si la figure ne porte pas un caractère qui puisse déterminer à y reconnaître

se verra gravée pl. *B*: et j'y ajouterai les éclaircissemens sur les doutes de Gronovius au sujet du type qui y est empreint, et j'y examinerai l'opinion de M. Freret qui attribue ce sepulchre à un troisième Sardanapale.

(1) Pian. *A*. IV, num. 8.

(2) Les hermès avec un semblable portrait sont très-fréquens, et il y en a de beaux dans presque tous les musées.

un sujet peu compatible avec cette épigraphe, et alors nous devrons regarder ce nom de CΑΡΔΑΝΑΠΑΛΛΟC, comme une erreur antique, ou comme une imposture du même temps. Le sujet nous est à présent très-connu par luimême, et il démontre qu'il n'est autre chose que le Bacchus vieux ou barbu, assez commun dans l'ancienne mythologie (1). Nous découvrons précisément dans les bas-reliefs appelés vulgairement *Repas de Trimalcion* cette même figure, où son cortège de Silènes et de Faunes indique qu'elle représente Bacchus (2). Nous admirons dans la superbe topaze gravée du Vatican (3) la même figure avec les symboles Dionysiaques de la coupe et du thyrse: c'est la même qui est appuyée sur un Faune dans la peinture du beau vase étrusque que rapporte d'Hancarville (4). La même, sur un admirable camée qui appartient à M. Jengkings, représente Bacchus acceptant les offrandes de ses suivans. La même au milieu des Bacchans est sculptée sur un vase et sur un sarcophage du palais Farnèse (5). Enfin la même se trouve très-fréquemment sur cent autres monumens Bacchiques.

(1) On en parle fort longuement dans l'*Hist. de l'art*, liv. V, ch. 1, § 22.

(2) *Admiranda*, pl. LXXI.

(3) Buonarroti, *Osservazioni sopra alcuni medaglioni ec.* pag. 144.

(4) Tom. I, pl. CIV.

(5) Le sarcophage a été gravé par Marc-Antoine.

Cette figure a non-seulement par elle-même tout ce qui peut indiquer qu'elle représente un Bacchus barbu, mais elle est encore confirmée par toutes les circonstances que l'on doit remarquer autour d'elle. Sa niche était soutenue par quatre figures de femmes, et c'est ainsi qu'était accompagné le Bacchus vêtu de Sycione (1). Le nombre de quatre correspond à la tradition de l'auteur anonyme, qui assigne quatre femmes au dieu Thébain (2). La seule circonstance contraire serait donc l'épigraphe. Mais de quel poids peut-elle être, lorsqu'elle est si évidemment en opposition avec le sujet? La statue équestre de Neptune à Athène avait une inscription qui lui donnait un autre nom (3), ce qui cependant n'empêcha pas Pausanias de la reconnaître pour un Neptune. Il y avait des inscriptions trompeuses aux simulacres des Prétides à Sicyone (4), aux statues même de Thémistocle et de Miltiade à Athène (5). La sta-

(1) Pausan., *Corinth.*, ou liv. II, ch. 7. J'ai dit qu'il était vêtu parce que la statue était d'ivoire et d'or, et que dans ces morceaux de sculpture les figures ne se faisaient pas nues.

(2) L'anonyme *de incredibilibus*, ch. 16: *Τέσσαρας δὲ γυναῖκας εἶναι αὐτῷ ἀδελφὰς διὰ τὸ τέσσαρας τροπὰς ἔχειν καὶ μεταβολὰς τὸν οἶνον.* « On dit que Bacchus avait avec lui quatre soeurs, parce que le vin éprouve quatre opérations ou plutôt quatre changemens. »

(3) Pausan., *Attica*, ou liv. I, ch. 2.

(4) Le même, *Corinth.*, ou liv. II, c. 9.

(5) Le même, *Attica*, ou liv. I, ch. 18.

tue d'Oreste dans l'Hereum, si l'on s'en fût rapporté à l'inscription, devait être appelée une effigie d'Octave Auguste (1). Ne trouve-t-on pas d'autres figures avec de semblables inscriptions contradictoires? La même tête qui au Capitole porte le nom grec de Pindare, porte celui de Sophocle, dans le Musée Pie-Clémentin. Le bas-relief de trois figures de la *ville* Pinciana, qui a les noms antiques d'Amphion, de Zétus et d'Antiope, a, dans un double qui est à Naples, ceux d'Orphée, de Mercure et d'Euridice (2). Si les fausses épigraphes n'ont donc pas empêché les antiquaires grecs de décider, sur de meilleurs indices, quels étaient les véritables sujets des sculptures, elles ne doivent également pas être pour nous un obstacle qui nous empêche de nous déterminer contre elles-mêmes, quelque antiques qu'elles soient, si nous trouvons des motifs plus puissans et plus évidens pour le faire. Et si le sujet de notre statue est très-certainement un Bacchus barbu, comme il est prouvé par tant de monumens pareils, l'inscription qui en fait un Sardanapale, devient fausse. Elle paraît en ef-

(1) Le même, *Corinth.*, au l. II, 17. A Micènes dans le temple de Junon.

(2) Winckelmann, *Monum. ined., ec.*, p. 114, indique d'autres sujets sur lesquels les anciens antiquaires avaient des doutes, et dont les inscriptions ne s'accordaient pas avec l'opinion la plus probable.

fet très-postérieure à la statue (1). Le doublement de l' Λ n'est pas conforme à la plus exacte orthographe, et la forme du C, de l'A, du Δ et de l'Λ (2), ont quelques exemples dans les monumens avant l'ére ehrétienne, et en présentent un bien plus grand nombre depuis le temps des Antonins. Aiusi les principes d'une sage critique établissent, que si ees signes ne doivent pas servir à raprocher l'époque d'un monument, qui en offre d' autres indiquant des temps antérieurs, ils peuvent être utiles cependant pour confirmer notre opinion sur l'époque postérieure d'un autre monument, qui déjà présente d'assez forts motifs de le soupçonner de eette époque.

Si l'on me demandait quelle peut avoir été l'origine de eette fausse dénomination, et si elle est dûe à l'imposture ou à l'ignorance, je n'hésiterais pas à deviner quels sont les motifs qui ont pu entraîner daus l'erreur les anciens qui ont expliqué les plus antiques statues. Il semble que cette espèce de commentateurs s'était multipliée vers le temps des Antonins à proportion de ce que les aneiennes traditions

---

(1) Les épigraphes du tumbeau de Cipsélus, bien qu'écrites *Bustrophedon*, étaient aussi moins antiques que les figures qu'elles indiquaient. Pausan., *Eliac.* I, ou liv. V, ch. 19.

(2) Dans les originaux on voit la petite ligne à droite supérieurement allongée et repliée.

commencèrent à devenir moins sures (1). Ce fut probablement alors que eeux qui possédaient des statues désirèrent y voir écrit le nom du sujet (2). Celui qui donna à notre statne le nom de Sardanapale, tomba dans une erreur conforme à celle qu'on peut reprocher aux antiquaires modernes qui ont donné le nom de Trimalcion à une figure semblable.

Ayant lu la description exagérée que fait Pétrone de la mollesse et de la crapule dans lesquelles vivait ce personnage, ils lui ont attribué les images qui représentent un homme barbu plongé dans les plaisirs et les orgies, sans prendre garde aux oreilles de Faune et aux queues qu'ont les figures de son cortège, ce qui leur eut facilement indiqué un Bacchus (3). Les anciens, chez lesquels le luxe et les festins de Sardanapale avaient passé en proverbe (4), l'auront reconnu dans ees images, et

---

(1) Pausanias en parle, et se plaint souvent de leur peu d'instruction.

(2) L'épigraphe du fameux Cicéron du Musée Mattei, bien qu'elle soit antique, n'est pas de la même époque que le marbre; au contraire le caractère des lettres parait la reporter au troisième siècle de l'ère chrétienne.

(3) *Admiranda*, pl. LXXI, où l'on peut voir l'explication qui y est dessus. Ce sujet est souvent répété; en outre du bas-relief de la *ville* Negroni, qui est le plus beau, il y en a deux autres à la *ville* Albani, et un sur un autel ou piédestal assez curieux du Musée Pie-Clémentin, qui sera expliqué à sa place.

(4) Juvenal, *sat.* X, v. 362.

de même dans notre statue, qui a une ressemblance si parfaite avec les figures d'un grand nombre de ces bas-reliefs dont nous venons de parler. Il était d'autant plus facile de commettre cette erreur, que la statue de Sardanapale à Anchiale, différait peu dans ses attributs des statues Bacchiques (1). Par le bras droit qui a été conservé, nous sommes fondés à croire que cette erreur avait eu un motif ultérieur. La statue de Sardanapale élevait la main droite avec les doigts disposés comme s'il voulait les faire *claquer*, action qui servait à indiquer, selon ce que peut faire présumer l'inscription placée sous la figure, que tout est vanité parmi les mortels, excepté les plaisirs sensuels; comme s'il eut voulu dire: Tout le reste ne vaut pas cela; c'est-à-dire, le son qu'exprimait son geste (2).

Mais les anciens donnaient aussi une attitude et une expression semblable aux figures Bacchiques, comme le prouve la belle statue en bronze d'un Bacchant ivre, du Musée de Portici (3). Des figures de Bacchus barbu ayant ordinairement chez les anciens une expression très-voluptueuse, la nôtre a par conséquent la main

(1) V. l'explication de la planche *B* à la fin de ce volume.

(2) Athenée, VIII, 7; Strabon XIV.

(3) *Antichità d'Ercolano*, tom. VI, *des Bronzes* II, pl. XLII et XLIII.

élevée, et certainement pour exprimer le geste que nous venons d'indiquer. Il fut donc très-facile de la confondre avec une image de Sardanapale, déjà connue par ce geste, et d'en écrire le nom sur le bord de la draperie, tout en s'écartant en cela de l'usage ordinaire (1).

Sous le rapport de l'art, notre Bacchus barbu est un morceau digne d'être observé. Il est impossible d'exprimer avec plus de dignité et de sentiment la volupté et la mollesse dans l'âge adulte. Non-seulement le corps, délicatement pourvu de certain embonpoint, orné et vêtu avec recherche, mais l'ame elle-même, semblent montrer cette satisfaction naïve d'un

---

(1) C'est ordinairement sur la plinthe que l'on trouve écrits les noms des sujets des statues; comme la Mnémosine dont il est parlé dans notre tom. I, pl. XXVII, la Junon Lanuvina du Musée Capitolin, l'Euripide de la *ville* Albani, le Pausidippe de la *ville* Negroni, dont les noms sont placés sur la partie antérieure de la plinthe. Il y a dans le palais Spada une statue d'un philosophe, sans barbe, qui paraît plongé dans des pensées profondes; l'épigraphe qui est écrite sur le côté droit de la plinthe, dégradée sur la fin, paraît indiquer un Aristote par la forme des lettres conservées. On attribue à ce philosophe l'usage qu'avaient les Macédoniens de se raser le menton, ce qui le distingue des autres philosophes. Cependant les anciens écrivains parlent des noms qui se mettaient dans le tissu des vêtemens. On en trouve beaucoup d'exemples dans les peintures des temps postérieurs. Voyez à ce sujet Ciampini.

homme abandonné à tous les plaisirs, et qui n'éprouve aucune espèce de remords. L'air de tête est néanmoins grandiose et noble, tel qu'il convient à un Dieu; et on devine à la physionomie que le personnage est capable de concevoir de grandes idées. On peut le regarder comme un Dieu d'Epicure, enivré par les plaisirs, lesquels cependant ne l'ont pas affaibli, et qui paraît libre de toute inquiétude. Il semble qu'on voye ses cheveux oints des parfums les plus suaves; et son habillement, dont la disposition annonce tant de goût, a été exécuté par l'artiste avec une parfaite vérité d'imitation du naturel. On doit remarquer la manche qui couvre le bras droit; le commencement de cette partie est antique, et très-différente de celles que nous voyons ordinairement aux sculptures. Je ne connais rien de semblable que celle d'un Bacchus barbu, ou d'un prêtre, sous les formes d'un Dieu, qui est peint sur un très-beau vase (1).

Les statues de femmes qui accompagnaient cette figure, sont conservées dans la *ville* Albani, où elles servent de Cariatides. Il leur manquait les têtes et les bras; mais on les a restaurées, dans l'attitude des Canéphores, selon que les restes des bras l'indiquaient. Le travail du Bacchus est infiniment supérieur à celui de ces figures accessoires.

(1) Hancarville, tom. I, pl. LXXXII.

Observations de l'auteur, insérées dans le t. VII de l'édition de Rome.

J'ai dit à la page 298 que le doublement de L, dans le nom de Sardanapale, n'était pas conforme à la véritable orthographe de ce nom. Quoiqu'il se trouve plus ordinairement écrit avec un seul L, je dois faire remarquer que l'autre orthographe n'est pas moins bonne, ni moins antique; et c'est celle que l'on trouve dans le texte d'Herodote, l. 2, ch. 150, qui a été approuvée par Wesselingius dans les notes sur ce passage. Je dois aussi ajouter, pour expliquer comment le mot Sardanapale a pu être écrit sur un simulacre qui ne représente pas ce roi d'Assyrie, que ce nom était devenu une espèce de nom appellatif pour indiquer un caractère voluptueux et efféminé; caractère que les anciens donnaient particulièrement à Bacchus, et surtout quand il était, comme dans notre figure, barbu et revêtu de la tunique appelée *bassaride*, comme le témoignent les bas-reliefs dont j'ai parlé dans ce chapitre. La preuve de cette conjecture est tirée du *Querulus*, comédie écrite au quatrième siècle de l'ère vulgaire, et improprement attribuée à Plaute. Le nom de *Sardanapale* indique, dans ce drame, un personnage efféminé et adonné à la crapule. Aristophane même s'en était déjà servi presque dans le même sens. *Aves*, v. 1021.

M. Mongès de l'Institut de France, lut, il y

a quelques années, à cette accadémie une dissertation sur ce simulacre, qui représente, à ce qu'il prétend, l'empereur Heliogabale, auquel, nous le savons par l'histoire, on donna le surnom de Sardanapale, et il croit que ce voluptueux empereur avait pris dans cette statue le costume d'un Bacchus barbu. Cette opinion ne pouvait se fonder que sur une ressemblance très-certaine des traits du visage de la statue avec des portraits authentiques de cet empereur, et cette ressemblance n'existe pas. La statue, comme je l'ai fait observer, a quelque chose d'idéal dans la figure, ce qui est exprimé par la beauté du front, des yeux, et la forme quarrée du nez; cette forme, que Philostrate a expressément indiquée comme particulièrement convenable aux statues, et qui appartient, comme nous l'observons, à la beauté idéale: *τετράγωνος ἡ ἰδέα τῆς ῥίνος, οἷον ἀγάλματος* (*Héroica in Protésilao*).

PLANCHE XLII.

Alcibiade *.

Ce beau et remarquable simulacre d'Alcibiade devait attirer toute notre attention par le mérite du travail, mais il ne serait pas devenu plus précieux encore par ce qu'il re-

* Haut. huit palmes, dix onces; sans la plinthe huit palmes, quatre onces.

présente cet homme extraordinaire, si un hermès, avec le nom écrit, qui est dans le Musée Pie-Clémentin (1), en nous offrant des ressemblances certaines, ne nous autorisait pas à lui donner cette dénomination. Appuyés par ce buste, nous pouvons avec certitude déterminer le sujet de cette belle statue, qui resta couchée pendant plusieurs siècles, et négligée, dans les allées de la *ville* Mattei, et qui fut transformée par de mauvaises restaurations, en un de ces gladiateurs imaginaires (2). La bonté du dessin se fait apercevoir davantage dans le dos de la figure, parce qu'étant tombée, peut-être, ainsi à la renverse, cette partie s'est mieux conservée. Je la crois une copie du bronze qui fut élevé au forum, dans le cinquième siècle de Rome, en l'honneur de ce Grec admirable, et en même-temps que la statue de Pythagore. L'oracle de Delphes avait ordonné aux Romains d'ériger des statues au

(1) Cette statue fut trouvée dans les fouilles de Pantanello de la *ville* Adrienne, par le célèbre peintre M. Gavin Hamilton; et elle fut achetée par Sa Sainteté. On y lit un reste de fragment du nom grec ΑΛΚΙΒ...; sur un des côtés est une épigramme énigmatique, que nous donnerons.

(2) On la voit dans les *Monumenta Matthaeiorum*, t. I, pl. CI, où elle est à peine reconnaissable. Venuti la donne pour un Gladiateur: mais le savant abbé Amaduzzi, dans une note, observe qu'il est plus à propos de la regarder comme un Athlete. Le portrait authentique d'Alcibiade n'était pas encore connu.

plus sage et au plus vaillant des Grecs, de les placer dans le lieu de Rome le plus remarquable (1), et il faisait dépendre de l'exécution de cet ordre leur victoire sur les Samnites (2). Le choix tomba sur Alcibiade et Pythagore de préférence, au grand étonnement de Pline, à Socrate et à Thémistocle. Le premier, à la vérité, était pour l'Italie le plus célèbre des philosophes, parce qu'une quantité de loix très-sages qu'il avait établies dans la Graude Grèce, étaient un témoignage de sa sagesse, bien moins équivoque que les récits, ou bien que les écrits des autres philosophes, qui n'étaient pas assez connus des Romains, ou que ceux-ci ne comprenaient pas alors si bien. Alcibiade dût peut-être ce choix à ses actions, alors récentes, qui devaient occuper en ce temps toutes les penplades grecques. Un motif assez puissant pour croire que notre statue est co-

(1) Pline, liv. XXXIV. 6: *Invenio et Pythagorae, et Alcibiadi in cornibus comitii positas (statuas) cum bello Samniti Apollo Pythius fortissimo Graecorum gentis iussisset, et alteri sapientissimo simulacra celebri loco dicari, donec Sylla Dictator ibi curiam faceret. Mirumque est illos patres Socrati cunctis ab eodem Deo sapientia praelato Pythagoram praetulisse, aut tot aliis virtute Alcibiadem, aut quemquam utroque Themistocli.* Plutarque, dans *Numa*, dit la même chose.

(2) L'esprit de cet oracle fait concevoir avec combien de vérité Horace a attribué aux Grecs cet amour extrême

Praeter laudem nullius avaris,

de la gloire qui les rendit si grands dans tout.

piée d'après un bronze, c'est la manière sèche et recherchée avec laquelle les cheveux, la barbe et les poils sont traités. C'était ainsi qu'on les travaillait dans les morceaux en bronze, et on pouvait dire de tous les fondeurs ce que dit Horace :

Molli imitabitur aere capillos.

Les bronzes d'Herculanum, quoiqu'on puisse les juger de beaucoup postérieurs à ces temps, nous offrent les cheveux exécutés avec la même finesse et la même précision. Dans le marbre au contraire, ils sont disposés ou un peu frisés, ou en masse, ou à petites boucles, qui de loin font l'effet de la nature, et de près sentent *la manière*, quoique traités avec beaucoup d'art. Je ne puis alléguer d'autre motif, pour que ces chevelures soient travaillées dans quelques statues, comme le sont celles des bronzes, sinon que l'artiste en copiant en marbre ces statues, n'a pas voulu, même dans cette partie, s'écarter de son modèle. Et il avait d'autant plus raison d'en agir ainsi, quand son original offrait, comme celui-ci, un portrait. Nous apercevons ce style dans notre statue, et plus encore dans l'hermès qui nous sert à l'expliquer.

Le casque qu'Alcibiade a sous les pieds, est une restauration moderne, dont on a pris l'exemple sur la statue d'un héros dans la cour Farnese. On l'a donné à la nôtre, parce

que l'image de la Valeur sur les médailles (1), est représentée dans le même mouvement, et qu'Alcibiade obtint cette statue comme le plus vaillant des Grecs.

L'action de cette belle figure, et sa grace svelte, méritent d'être observées avec attention. L'original devait être sorti de ces écoles Grecques-Italiques, qui se montraient les rivales en talens et en connaissances, des écoles de la Grèce-Mère. Les Etrusques, qui peuplaient la Campanie, avaient étudié les arts dans ces dernières, voilà pourquoi ils ne représentaient dans leurs ouvrages que des fables grecques, et n'imitaient que les travaux des Grecs. Peut-être ne suivirent ils pas leurs progrès dans les arts, et c'est à cela que l'on peut attribuer la ressemblance que l'on trouve dans les ouvrages Tuscaniques avec le style des temps antérieurs à Praxitèle (2).

(1) *Virtus.*

(2) Tout ce qui a été écrit sur l'antériorité des beaux-arts en Etrurie, par beaucoup d'Italiens, qui ont été copiés, sans beaucoup de jugement, par plusieurs ultramontains, sera toujours regardé, par quiconque connait bien les arts des anciens, comme une pure illusion. On ne met pas en question, si les anciens peuples d'Italie, ou Etrusques, ou Umbres, ou Siciliens, cultivaient quelques arts, ou même avaient quelques commencemens de ceux d'imitation avant l'établissement des colonies grecques, et si les Grecs aussi les connurent avant d'envoyer leurs colonies en Italie; nous disons seulement que le style grec bien évident, sur tous les monumens produits

Nous pouvons admirer dans cette statue d'Alcibiade cette beauté qui est propre à l'âge viril, que Platon reconnaissait dans ce héros, qui sut se rendre séduisant dans toutes les saisons de sa vie, de sorte qu'il vérifiait cette brillante pensée d'Euripide :

L'Automne des belles a aussi sa beauté.

PLANCHE XLIII.

Phocion *.

Nous nous garderons bien de présenter aux lecteurs la statue de Phocion, avec la même assurance que nous avons eue en leur offrant le simulacre d'Alcibiade. On ne connaît encore aucun portrait authentique du dernier héros d'Athènes (1); et celui que nous présentons ici, n'a pas des caractères propres à le déter-

---

par l'Italie, prouve que ces arts durent beaucoup au voisinage de la Grèce, au point de se métamorphoser entièrement; et que les restes qui nous sont parvenus, nous offrent clairement des signes de cette imitation, et l'époque à laquelle on doit la rapporter. Le savant abbé Lanzi ramenera, je l'espère, les études des antiquaires sur ce sujet dans une meilleure voie.

* Haut. dix palmes, six onces; sans la plinthe neuf palmes, onze onces.

(1) Celui que donne Fabri parmi les portraits des hommes illustres de Fulvius Ursinus, n. 108, est sans tête; il n'en reste que la poitrine avec l'épigraphe grecque.

miner avec certitude. Ce n'est donc que sur des conjectures que nous avons fondé la dénomination que nous donnons à ce marbre; nous les exposerons à nos lecteurs en les soumettant à leur jugement, et ils en fixeront la valeur et l'importance.

Il paraît évident que cette figure simple et estimable nous transmet le portrait d'un illustre capitaine grec. On y voit un guerrier dont le menton est orné d'une barbe courte, dont la chevelure épaisse est resserrée par un casque à visière (1), dont la physionomie est non-seulement sérieuse, mais même austère, sans avoir rien de féroce. Il est tout nu, et seulement couvert par une chlamyde, qu'à sa grosseur

---

(1) Winckelmann a déjà observé que cette partie saillante du casque s'appelait *γεισον*, *suggrundium*. Ce nom se donnait aussi à la saillie que le sourcil forme sur l'œil, et qui est ordinairement fort prolongé dans les ouvrages grecs. Au reste les vases de terre, appelés étrusques, nous montrent l'usage que l'on faisait de casques semblables qui devaient couvrir le visage, et à ce dessein on y faisait deux trous pour pouvoir regarder au travers. Mais ces ralonges au casque qui ont en partie la forme du cou, et qui ressemblent davantage aux modernes, ne servaient chez les anciens que pour les combats des gladiateurs, et cela encore dans des temps postérieurs à l'ére chrétienne. Au moins les monumens sur lesquels on les trouve, n'ont pas une date antérieure. Winckelmann, *Monum. inéd.*, n. 199. Aussi M. de Caylus a eu tort de placer un casque de cette forme parmi les antiquités Étrusques, *Recueil*, tom. III, pl. XXVI, n. 5; et tom. IV, pl. XXV, n. 4 et 5.

et au peu de plis qu'elle montre, on peut juger être d'un drap commun. On ne peut le prendre pour le Dieu Mars, parce que cette nudité totale indique un mortel: les veines des bras sont très-ressenties, la peau paraît rude, et les formes sont peu arrondies, telles qu'on les remarque sur des membres livrés au travail. Quant à la physionomie, nous en avons des répétitions dans plusieurs marbres; ce qui peut la faire croire celle d'un illustre capitaine (1). Voici maintenant les motifs qui nous déterminent à retrouver dans cette image d'un guerrier, un Phocion plutôt que d'autres capitaines grecs.

On conserve en Angleterre une statue très-remarquable de Demosthènes; et plusieurs amateurs à Rome, en possèdent des plâtres. Le style du travail de la sculpture, soit qu'on l'observe dans la manière de traiter le nu, soit dans celle de la draperie, est absolument le même dans les deux statues. Or les simulacres de Phocion et de Demosthènes ont dû être contemporains, comme le furent ces deux grands hommes, qui se rendirent dignes de cet honneur, tous deux également récompensés avec ingratitude par la mort, des services qu'ils

(1) Parmi les antiquités du Musée Pie-Clémentin, qui ne sont pas restaurées, on voit une tête casquée du même portrait, et en outre une copie antique, en petit, de toute la figure.

avaieot rendus à leur patrie, l'un par son éloquence, l'autre par ses armes, et tous deux par leurs cooseils. Mais le peuple d'Athène ayant aussitôt reconnu avec quelle injustice il avait traité l'un et l'autre, chercha à la réparer, en consacrant par de tardives et de stériles marques d'honneur la mémoire de ces pères de la patrie. La ressemblance du style des deux statues, que l'on peut supposer imitées d'après les statues de bronze élevées à Athène (1), est uo motif qui mérite d'être considéré, pour faire croire que la nôtre représente Phocion, puisqu'il est certain que l'autre est indubitablement un portrait de Demosthènes.

Oo peut rapporter à ces temps la manière de porter la barbe telle qu'on la voit dans la statue de notre guerrier. Les Athéniens d'alors conservaient l'usage de laisser croître leur barbe, mais ils la tenaient un peu courte. Nous en prenons une idée dans les portraits, bien connus pour véritables, de Demosthènes et d'Eschine, contemporains de Phocion. Bien plus, Plutarque nous parle d'un certain Archibiade, qui portait une longue barbe à la spartiate, et qui affectait dans Athène une sévérité lacédémonienne; ce qui lui fit donner le surnom de *Laconiste* (2). Cet imposteur, dans une

---

(1) Pausanias, *Attica*, ou liv. I, ch. 19; Plutarque, *Phocion*, à la fin.

(2) Plutarque, vie de *Phocion*.

harangue qu'il adressait un jour au peuple, ne lui épargnait pas la flatterie: Phocion se retourna vers lui, et lui dit: pourquoi donc, Archibiade, n'es-tu pas rasé? Il paraît que les Athéniens se rasaient, non pas en entier, comme le démontrent les portaits cités, mais comme nous le voyons dans notre guerrier.

Une conjecture plus positive encore pour s'assurer que notre marbre offre le portrait de Phocion, c'est, ce me semble, l'idée de pauvreté que l'artiste a voulu exprimer, non-seulement par la qualité grossière et commune de l'étoffe de la chlamyde, mais encore par son défaut d'ampleur, ayant de la peine à le couvrir. Il faudrait copier la moitié de sa vie écrite par Plutarque, pour accumuler tous les exemples de cette vertueuse et volontaire pauvreté, à laquelle s'attacha toujours ce rare citoyen. Si cette pauvreté est devenue en quelque sorte le caractère qui distingue Phocion, quel motif peut être plus sûr pour reconnaître l'image de ce héros dans une statue, à laquelle le sculpteur s'est attaché à donner l'idée de la plus pauvre simplicité dont se soit parée la vertu dans un homme d'état et de guerre?

Je ne puis assez faire l'éloge du talent admirable du statuaire qui a su, avec un costume aussi mesquin, donner tant de dignité à sa figure. Il était impossible de mieux représenter la misère qu'il ne l'a fait dans ce manteau grossier: mais la physionomie est celle d'un

héros, dont l'attitude composée convient à un homme tranquille et assuré, et non pas à un misérable, à un homme avili et méprisé. On aperçoit dans toute sa personne non-seulement cette fermeté dans les desseins, qui forme le caractère des ames honnêtes, mais même cette satisfaction intérieure de soi-même, qui est en même-temps le fruit et le palladium de la vertu.

Un mérite de l'art plus remarquable se trouve dans cette manière de disposer des plis larges et peu abondans, comme il convient à une étoffe commune. Cette draperie accuse le nu d'une façon si merveilleuse, que le spectateur trompé, semble désirer qu'on lui découvre la statue, comme il arriva à Zeuxis, à la vue du tableau de Parrhasius. Les jambes, qui sont modernes, sont de la main du célèbre sculpteur M. Pacetti, lequel, en lui laissant les pieds nus, a suivi ce que dit Plutarque dans la vie de cet illustre général.

Enfin le visage, sur lequel est empreinte l'idée d'une ame forte, nous présente cette supériorité d'esprit qui tint également éloigné du rire ou des pleurs Phocion; il peint ce courage avec lequel il sut braver sans trouble la haîne populaire et même la mort. Telles sont les idées sur lesquelles j'établis les conjectures qui me portent à croire, que cette belle statue est une image de Phocion. Peut-être que le plaisir flatteur de retrouver et d'honorer le

portrait d'un si grand homme, m'a fait attacher à ces conjectures plus de valeur qu'elles n'en ont réellement. J'espere que le plus grand nombre des connaisseurs en sera le juge, et je ne redoute nullement que le prétendu portrait de Phocion qui a été publié dans les pierres gravées de Stosch (1), me soit opposé à l'appui d'une opinion contraire à la mienne.

Observations de l'auteur, insérées dans le t. VII de l'édition de Rome.

La beauté idéale du front et des yeux ne devait pas faire penser à y trouver un portrait en examinant cette statue, et encore moins que ce fût celui de Phocion, que l'on représentait, avec une physionomie revêche, capable d'intimider ceux qui l'eussent abordé, sans

(1) Stosch, *Gemmae antiquae*, n. LVI, parle d'un camée qui a deux noms grecs, savoir, Phocion et Pirgotélès. Peut-être que le nom de Phocion était antique et pouvait être celui de l'artiste: d'autres depuis, pour en faire le portrait du guerrier, y ont ajouté le nom de Pirgotélès. Une marque indubitable de l'imposture, c'est la manque d'uniformité des caractères. Le sigma final du nom de Pirgotélès est ainsi Σ, quand ceux du nom de Phocion sont en forme de lune, ainsi C. Il y a plus, dans le nom même de Pirgotélès, comme ƐΠΟΙƐΙ qui le suit, les E sont en croissant, et par-là ne correspondent pas avec le Σ, qui pour être analogue à ces Ɛ devrait aussi être en croissant.

le connaître, et sans savoir à quel point se portait la bonté de son cœur (Plutarque, *Vie de Phocion*, pag. 743). Le lieu où la statue fut découverte, lequel était l'ancien Forum de Archémoros, pourrait plutôt faire conjecturer qu'elle représentait un des sept guerriers de Thèbes, Adraste ou Amphiaraüs, qui furent les premiers instituteurs des jeux Neméens en l'honneur d'Archémorus.

Dans la note (L), pag. 315, j'ai parlé d'un prétendu portrait de Phocion, attribué à Pirgotélès, et j'ai mis en avant des doutes sur l'autenticité de ce monument. L'abbé Bracci, dans ses *Mémoires sur les anciens graveurs*, t. II, à l'article *Pirgotélès*, avait déjà prouvé que cette pierre n'était pas antique, mais qu'elle avait été exécutée dans le XVI siècle par l'excellent graveur Alexandre Cesari, surnommé le Grec.

PLANCHE XLIV.

Cléopatre *.

Quel est celui qui voudrait enlever à cette figure célèbre le nom illustre sous lequel l'ont chantée les Castiglioni, les Favoriti (1), et

* Longue de huit palmes, sept onces; hauteur six palmes.

(1) Les beaux poemes latins de ces deux excellens

sous lequel elle fut admirée pendant trois siècles au Vatican? Mais si la critique des antiquaires modernes ne veut apercevoir, qu'une erreur dans cette dénomination; si cette erreur répétée et adoptée aveuglément, a repandu parmi les lettrés et parmi les artistes le nom attribué à cette statue; que perdra ce rare morceau en changeant de désignation? Que pourra enfin hazarder celui qui en l'examinant voudrait réformer l'opinion générale, et quelle conjecture proposerait-il, si non plus certaine, qui soit au moins plus fondée et plus vraisemblable?

Dion nous ayant raconté que l'on porta dans le triomphe d'Auguste l'effigie de Cléopatre qui avait un aspic au bras, on a cru la reconnaître dans cette statue, dont le bras gauche est entouré par un serpent (1). L'espèce

écrivains ont été non-seulement imprimés, mais ils ont été gravés sur le marbre par ordre de Clément XI. Ils font cependant allusion à la fontaine sur laquelle la statue était placée dans le fond du grand corridor, qui en a pris son nom, avant qu'elle eut été transportée dans le nouveau musée par ordre de Clément XIV. On les lit aussi dans la *Metalloteca* de Mercati, Arm. X, et ils y ont été ajoutés par son commentateur.

(1) Pour ce qui regarde la manière dont cette reine fameuse se donna la mort, afin de se délivrer des mains du vainqueur, on peut recourir aux notes savantes de ceux qui ont écrit sur les antiquités d'Herculanum, tom. V, le premier des bronzes, à propos du bas-relief d'argent sur lequel ils ont cru reconnaître cette histoire. Ces antiquaires éclairés ont repoussé, d'une façon victo-

et il n'en fallait pas davantage pour y trouver la dernière reine d'Egypte, puisque semblaient le prouver

...... Saevis admorsa colubris
Brachia, et aeterna torpentia lumina nocte (1).

Des observateurs plus éclairés, venus depuis, se sont aperçus que le prétendu aspic n'était autre chose qu'un bracelet. Nous avons déjà observé ailleurs, que les *armilles* étaient formés sous la figure de ce reptile, ce qui leur fit donner le nom de *ὄφις*, *serpens* (2); et à propos de trois autres figures, nous avons répété qu'il était d'usage de porter cet ornement, quelquefois à un seul bras, et plus particulièrement au gauche (3). L'unique fondement sur lequel on s'est appuyé pour la dénomination adoptée, se trouve donc renversé (4). Nous ajouterons à cela, que le portrait ne

(1) Castiglione, *Cléopatre*, dans le commencement.

(2) Voyez notre tom. I, pl. X, où la Vénus qui y est représentée a un seul bracelet, en forme de serpent, sur la partie supérieure du bras gauche : *Brachio summo sinistro*. Festus, v. *Spinther*.

(3) Ces figures sont la Vénus citée, tom. I, pl. X, la Vénus de Gnide, même vol., pl. XI (*b*), et la Pudeur qui a au bras droit seulement un bracelet fait absolument en forme d'un serpent. Voyez la pl. XIV du même tome.

(4) Il est évident que dans le marbre original le serpent n'est pas représenté comme un reptile vivant, mais seulement comme un bracelet sous cette forme.

correspond pas assez à celui qui est empreint sur les monnoies de Cléopatre et d'Antoine; et que la position de la figure ne représente pas le sommeil de la mort ou une létargie, mais un vrai sommeil plein de vie, comme l'indiquent le mouvement du bras droit et celui de la jambe gauche; et l'attitude elle-même, qui n'exprimant ni une chute, ni un abandon du corps, acheve enfin de le confirmer.

Dirons nous donc, avec Winckelmann, que c'est une nymphe, de celles qui, endormies par le murmure des fontaines, ont occupé si souvent les arts des anciens (1), et telles que nous les retrouvons sur beaucoup de monumens? Il me semble que la belle figure que nous représente cette gravure, est trop vêtue pour une nymphe. Indépendamment de la tunique longue et de la courte, qui est par-dessus, nous lui voyons encore sur le dos une espèce de converture: elle est parée de belles chaussures, et contre l'usage qu'avaient les nymphes, sa tête est voilée par son manteau. Non-seulement

(1) Winckelmann, *Hist. de l'art, etc.*, tom. I, l. VI, ch. 2, § 19, et tom. II, liv. XI, ch. 2, § 6. Dans ce dernier, l'abbé Fea avance plusieurs autres excellentes réflexions pour détruire, contre l'opinion de M. Lens, la dénomination de Cléopatre. Winckelmann a cependant attaqué à tort le mérite de cette statue, en accusant l'artiste d'avoir montré peu de talent en sculptant la tête, laquelle n'a pas d'autres défauts que ceux que le temps lui a imprimés.

l'habillement, mais même les formes du corps de cette figure, semblent avoir plus de dignité qu'il ne convenait à une Nayade, et la physionomie, à travers l'assoupissement, laisse entrevoir une mélancolie qui a encore donné du poids à l'opinion de ceux qui l'ont nommée Cléopatre.

Suivant moi, la statue représente Ariane abandonnée et dormant dans l'île de Naxos, telle que la vit Bacchus lorsqu'il en devint épris. Les réflexions qui m'engageaient à y reconnaître cette princesse, étaient de simples conjectures, qui n'étaient pas cependant à rejeter. La noblesse qui régne dans ses habillemens, me paraissait convenir à la fille d'un roi de Crète: la dignité des formes, à une héroïne qui fut ensuite divinisée, la tristesse peinte dans ses traits, à une amante trahie, le désordre de ses vêtemens, à ses longs mouvemens de désespoir, à la suite desquels je la suppose accablée par un douloureux assoupissement, et la couverture qui l'enveloppe depuis le milieu du corps, me paraissait dénoter le perfide hymenée consommé à Naxos.

J'errais dans le doute cependant, parmi ces conjectures, quand un monument curieux, qui fut trouvé sous terre par le célèbre M. Volpato à Lunghezza, propriété des ducs Strozzi, sembla découvert pour confimer mes idées et y apporter le cachet de l'évidence. Ce monument est un bas-relief de forme rectangulaire oblon-

gue, en hauteur, qui n'appartient pas à un sarcophage, mais sculpté exprès pour servir d'ornement à quelqu'endroit de délices (1); on y voit plusieurs figures qui expriment la surprise que cause la présence de Bacchus à la princesse de Crète abandonnée, et la figure de cette héroïne est précisément notre statue, soit qu'on examine la disposition de son habillement, ou qu'on ne considère que la situation dans laquelle elle est, et même toute la composition de cette figure.

Cette comparaison forme, suivant moi, une sorte de démonstration, qui devient plus puissante par la notice que nous retrouvons dans Pausanias, qui nous décrit un tableau d'Athènes, dans lequel Ariane était représentée livrée à un profond sommeil (2).

Donc, si à la ressemblance de notre statue avec l'Ariane du bas-relief, aux rapports qu'ont avec le sujet proposé tous les objets qu'on remarque dans la statue, nous ajoutons encore le poids de l'autorité qui nous apprend que les anciens artistes ont choisi, pour représenter Ariane, le moment de son sommeil, nous avons alors réuni assez de motifs pour reconnaître dans la Cléopatre supposée l'épouse de Thesée et de Bacchus, et ces motifs résisteront davantage à

(1) On en donnera le dessin dans les planches de supplément.

(2) Pausanias, *Attica*, ou liv. I, ch. 20.

l'examen de la critique la plus sévère que n'a pu le faire jusqu'à présent l'ancienne dénomination si répandue.

On doit admirer l'art dans cette statue par la beauté de sa composition, par la noblesse que le statuaire a su donner à une figure qui dort, par cette expression de tristesse qu'elle conserve pendant le sommeil, mais surtout par la disposition très-ingénieuse et nouvelle des draperies. On croirait, au premier coup-d'œil, que le sculpteur, en la créant, ait voulu suivre une idée de beau idéal et d'imagination, plutôt que d'imiter la nature et de s'en tenir à la vérité : mais en la considérant attentivement, on verra que tout l'art consiste dans un choix extrêmement délicat, qui s'élevant jusqu'à la beauté idéale, a su y conserver la vraisemblance, et le possible. La tunique qui laisse découvrir tant de nu, n'est pas ainsi ajustée de caprice. C'est une tunique spartiate, formée par deux morceaux d'étoffe, quadrangulaires, réunis sur les épaules par deux *clavi* ou petits boutons; ils ne sont pas cousus sur les côtés (1), mais seulement arrêtés par la ceinture. L'agitation qu'a éprouvée l'héroïne, a fait détacher un des *clavi* qui reste pendant sur son sein; et le mouvement produit par un sommeil

(1) On connait le surnom de *φαινομήριδες* ou *cuisses découvertes*, qui fut donné aux Spartiates.

inquiet, lorsqu'elle a pu se retourner, est la cause que la tunique a découvert sa gorge sans la mettre entièrement à nu, parce que ce vêtement s'est trouvé retenu par la ceinture qui est placée immédiatement sous les mamelles. Quel spectacle séduisant pour le conquérant des Indes! La draperie qui enveloppe ses membres inférieurs n'est pas parfaitement sentie par tous ceux qui l'examinent. Quelques-uns croient que le sculpteur grec, pour mieux développer les formes du nu, a sacrifié la vérité de l'imitation. Ils ne font pas attention, que cette draperie n'est pas le manteau de la figure, mais la couverture d'un lit, qui, par cette raison, est bien plus grande. Il n'y a rien de si naturel, que, par les mouvemens d'un sommeil laborieux, les jambes changeant souvent de situation, une partie de cette couverture se trouve placée et repliée entre-elles. Ce n'est donc pas, comme on le dit ordinairement, que la draperie semble percée en cet endroit; elle est seulement repliée et comprimée par le poids des membres, qui ont pris cette position par un mouvement prompt, imprévu, presque involontaire, qui n'a pas permis à la couverture de s'étendre, et qui en a au contraire entraîné une partie. Les franges, dont les bords sont ornés, ne sont pas sans exemple dans les images des lits antiques (1); et cet ornement, si

(1) Winckelmann, pour soutenir son hypothèse, préten-

convenable à notre sujet, est une eirconstanee même suffisante pour rendre probable ma nouvelle dénomination, sans qu'il soit besoin d'autre motif.

Cette belle statue fut achetée par Jules II, qui la fit placer, peut-être, d'après les conseils du Brsmante, dans le fond du grand eorridor, ou galerie couverte du Belvedère (1).

Observations de l'auteur, insérées dans le t. VII. de l'édition de Rome.

Tout confirme mon opinion sur eette statue Les aneiens artistes représentaient Ariane endormie Ἀριάδνην καθεύδουσαν, comme l'a prouvé par divers exemples Reiske sur Chariton (l. I, ch. 6, pag. 241 de la seconde édition). Aussi Catulle la déerit (*de nupt. Pelei et Thetidis.* v. 122): *Tristi devinctam lumina somno*, comme je l'ai déjà fait remarquer dans une note du t. III, pl. 45.

---

dant que notre statue représentait una Nymphe, a été obligé d'imaginer que ces franges ressemblaient à de l'eau tombant par goutes.

(1) Le savant abbé Marini, dans son excellent ouvrage des *Iscrizioni Albane*, e fourni des renseignemens sur l'acquisition qui fut faite de cette statue de Jerôme Maffei, par Jules II. Maffei obtint, d'après le témoignage de Bramante, l'en 1521, lorsque le saint Siège était vacent, le somme de 400 ducats d'or, pendant quatre ens.

PLANCHE XLV.

Auguste revêtu de la toge *.

Ce beau simulacre d'Auguste embellissait autrefois le palais des nobles MM. Giustiniani à Vénise, et il est probable qu'il faisait partie des dépouilles de la Grèce, dont cette illustre capitale possède un grand nombre. La tête ne répondait ni à la beauté ni à la conservation de la statue, et on lui en substitua, par cette raison, une autre très-ressemblante aux portraits bien certains d'Octave; celle-ci, très-bien conservée, fut découverte dans le territoire de Vélletri, qui était le lieu de naissance d'Auguste.

La beauté des draperies qui représentent la toge romaine, est d'autant plus remarquable, qu'elle est traitée avec cette manière large et majetueuse qui annonce le style des meilleures écoles de la Grèce, chose assez rare dans les statues couvertes de la toge (1).

---

* Haut. neuf palmes et cinq onces; sans la plinthe huit palmes et onze onces. L'anglais M. Brown l'avait achetée a Vénise avec une autre, et les avait transportées à Rome pour les faire restaurer, et il les revendit à Sa Sainteté qui les acheta pour son Musée.

(1) Que l'on ne reproche pas, comme on a coutume de le faire, ces mauvaises sculptures à l'école romaine, mais plutôt aux excessives adulations, aux moeurs esclaves de l'Italie, tombée sous la main du despotisme, ce

Quoique la perte de la tête puisse nous laisser des doutes sur le personnage, en l'honneur duquel cette statue fut formée, elle paraît convenir assez bien à Octave Auguste, comme prince de la *gens togata*, et comme tellement attaché aux anciens usages romains, qu'il ne se faisait voir que très-rarement sans toge, et qu'il voyait même avec peine que ce noble vêtement, particulier au peuple maître du monde, commençait déjà à tomber en désuétude (1).

---

qui faisait prostituer les honneurs des statues pour des gens de la plus médiocre fortune, et les faisait confier à des mains peu habiles, qui ne pouvaient exiger qu'un prix misérable pour travailler à des effigies aussitôt oubliées qu'elles avaient été crées. A quelles économies sordides ne furent pas réduites les villes municipales par cet usage de basse flatterie, si Athènes elle-même en vint au point d'effacer, de-dessus les statues de Thémistocle et de Miltiades, leurs noms, pour les consacrer à quelqu'indigne favori, ou à quelque obscur magistrat! C'est pour cela que Cicéron écrivait à Atticus VI, 1, à la fin: *Odi falsas inscriptiones statuarum alienarum.* Souvent on abbattait la tête des anciennes statues, pour y placer des portraits d'hommes vivans, et c'est, peut-être, une des plus grandes causes de la destruction de beaucoup de monumens historiques des grands hommes de la république. L'abus que les préfets de Rome firent de leur pouvoir pour convertir en leur honneur des statues qui rappelaient à la mémoire d'autres personnages, a été savamment observé par M. l'abbé Gaetano Marini, *Iscrizioni Albane*, pag. 46.

(1) *Romanos rerum dominos, gentemque togatam.*

La forme de cet habillement correspond fort bien à l'ingénieuse figure qu'en a donné M. Lens dans son ouvrage utile, intitulé *Costumes des peuples, etc.;* ouvrage qui serait exempt d'erreurs, et devenu encore plus utile qu'il ne peut être, si ce peintre éclairé avait daigné consulter quelques érudits.

PLANCHE XLVI.

Auguste voilé *.

Cette statue est de beaucoup inférieure, sous le rapport de l'art, à celle que nous venons d'examiner. Elle a cependant un mérite de plus, qui est son intégrité; car la tête qu'on voit à présent rattachée, fut découverte avec la statue, et se rapportait très-bien aux fractures du cou, quand on la tira de-dessous terre, il y a peu d'années, dans la colonie d'Ocriculum; sans doute elle ornait la basilique de cette ville, avec beaucoup d'autres images d'empereurs, qui se voyent toutes aujourd'hui placées dans notre Musée.

Il est inutile de répéter ce que nous avons

Virgile, *Aeneid.* I, v. 286; Suétone, *Vie d'Auguste*, ch. 40, ajoute que cet empereur, *habitum*, *vestitumque pristinum reducere studuit.*

* Haut. huit palmes, sept onces; sans la plinthe sept palmes, quatre onces.

dit ailleurs du peu de mérite dans le travail de ces productions municipales, ni de parler de cette grace, et du naturel, qui, comme nous l'avons fait observer déjà, s'aperçoivent dans ces ouvrages, malgré toute la médiocrité de leur exécution fort éloignée encore d'arriver jusqu'à la négligence que l'on remarque dans nos modernes sculptures.

Auguste est voilé comme il convient de l'être à un prêtre, ou plutôt à un grand prêtre tel qu'il était; car il avait pris cette dignité pour réunir toute la souveraineté, en rassemblant dans la personne du prince toutes les charges les plus importantes de la république (1). La dignité pontificale qui, chez les Romains, n'était pas séparée de l'état civil, rendait infiniment respectable celui qui en était revêtu, et contribuait à lui donner sur le public une grande influence, parce que la religion dominante, toute absurde qu'elle fût, avait toujours parmi le peuple des zélateurs de bonne foi, et en grand nombre. L'historien T. Live nous en fournit un exemple frappant par les invectives qu'il adresse aux esprits forts de son siècle. Mais pour en revenir à notre sujet, nous fe-

(1) Voyez Spanhémius, *de usu et praest. numis.*, t. II, dissert. 12, § 4, n. 8, où il prouve que les empereurs prenaient le titre de pontifes, mais aussi qu'ils en avaient les droits, qu'ils en exerçaient les fonctions, et il en apporte des exemples de l'histoire d'Auguste lui-même.

rons observer, que l'on voit souvent sur les médailles romaines, César ayant la tête voilée et accompagné du *lituus* ou bâton augural; tant ce peuple croyait que le sacerdoce devait ajouter aux honneurs dont jouissaient déjà les dominateurs du monde.

La tête voilée dans les empereurs du troisième et du quatrième siècle, ne paraissait plus être le signe du sacerdoce, mais celui de l'apothéose seulement. Les médailles de Claudius Goticus, de Constance Chlore et de Maximin, nous donnent cette idée. En observant le camée de la S. Chapelle de Paris, je vois un empereur divinisé, aussi avec la tête voilée comme dans celles que nous venons de citer (1). Je ne croirai pas néanmoins par cette raison, que cette superbe pierre appartint au quatrième siècle de l'ére chrétienne, comme l'ont pensé plusieurs érudits, mais seulement que le chef voilé est dans ce camée relatif au sacerdoce exercé par Auguste, comme dans notre statue: et la couronne radiée, dont sa tête est également ornée, se rapporte à son apothéose.

---

(1) Montfaucon, *Antiquité expliquée*, tom. V, part. I, liv. IV, ch. 10. Il prend pour une Vénus cet Auguste voilé et portant la couronne radiée, et il avance qu'on ne trouve aucune effigie d'Auguste radiée. Il est à croire que cet homme savant n'avait jamais vu les médailles d'Auguste, qui sont cependant très-communes, et sur lesquelles on voit cet empereur très-frequemment radié de son vivant et après son apothéose.

Observations de l'auteur, insérées dans le t. VII de l'édition de Rome.

Dans la note (1), pag. 330, on lit que la couronne radiée a été donnée à Auguste sur les médailles qui ont été frappées de son vivant, également sur celles frappées après sa mort, qui portent son effigie. La couronne radiée sur la tête d'Auguste ne se trouve que sur les secondes. Néron fut le premier empereur dont les médailles furent ornées de son vivant par cette sorte de couronne.

PLANCHE XLVII.

Livie sous la figure de la Piété *.

Le pendant de l'Auguste sacrifiant, est cette statue de Livie, qui maintenant avec les bras et les mains ouvertes représente, comme sur les médailles impériales, la Piété, que nous appelerions la Religion. Dans les temps où commençait à s'établir la domination absolue des Césars, on n'osa pas attribuer les honneurs suprêmes à leurs épouses, sans y ajouter quelque modification. C'est par ce motif que nous voyons sur les médailles romaines des portraits

* Haut. neuf palmes, deux onces; sans la plinthe huit palmes, neuf onces. Elle fut trouvée, avec la précedente, dans les ruines de la basilique à Otricoli.

que l'on croit généralement ceux de Livie, sous le nom de la Piété, de la Justice, où de la Santé (1). Une certaine ressemblance avec ces portraits, quoiqu'elle ne soit pas absolument évidente, et encore plus sa correspondance avec la précédente statue d'Auguste, nous ont fait donner à cette figure le nom de Livie.

L'action qu'elle présente est celle de prier, et suivant la coutume des cérémonies religieuses anciennes :

Manibus orasse supinis (2)

la piété envers les Dieux fut exprimée par cette attitude; et on vit souvent les statues des impératrices sous la figure de cette divinité. Si celle-ci fut inventée exprès pour élever une statue à Livie, le sculpteur contemporain d'Auguste qui la conçut, fut à-coup-sur un habile artiste; et la beauté qui régne dans l'invention, et l'agencement des draperies, suffiraient seules, pour nous prouver que la sculpture de ces temps eut aussi ses Dioscorides. Cette figure fut en effet répétée assez souvent par les anciens sous le même sujet, en bronze, comme on le voit au Musée de Portici (3); et

(1) Voyez les *Césars* de Morelli. Cependant cette tête, qui a le nom *Salus*, ne me parait pas être le même portrait que les deux autres.

(2) Virgile, *Aen.* IV, v. 205.

(3) *Antiquités d'Herculanum*, t. VI, des *Bronzes* II, pl. LXXXIII. Ces savans commentateurs n'y ont pas re-

en marbre statuaire dans le palais Barberini, avec le portrait, à ce que je crois, de Faustine la jeune; et enfin à la ville Borghèse (1) une en porphyre, à laquelle on a adapté une belle tête antique idéale, un peu forte pour la proportion.

Mais il se peut que l'idée d'une si élégante figure n'ait pas pris sa naissance dans le tems d'Auguste, et il se peut aussi que les artistes ayent cherché à appliquer à l'expression de la piété envers les Dieux, les modèles célèbres de leurs adoratrices, sujet dans lequel se distinguèrent à l'envi les sculpteurs grecs Beda, Enphranor, Sténide et Apelles (2). Mais comme nous ne

---

connu l'image d'aucune impératrice; ils ont même pensé que ce bronze ne pouvait pas représenter une femme romaine, parce qu'elle a comme la nôtre les manches de sa tunique attachées par des boutons. Cependant cette raison n'est pas suffisamment fondée. L'Agrippine majeure du Musée Capitolin, et la jeune qui était jadis dans les jardins Farnèse, ont des boutons semblables sur les bras, et sont assurément des sujets romains, comme, en outre des portraits, le prouvent l'ajustement des cheveux suivant les usages que nous trouvons sur les médailles latines. On ne peut démontrer que les vêtemens de femmes, dont on se servait à Rome, n'eussent pas de pareils *clavi* ou boutons; et quand on pourrait même le prouver, il n'en faudrait pas conclure encore, que des figures vêtues ainsi ne pourraient appartenir à des impératrices romaines figurées sous des formes mythologiques, et par cette raison, peut-être, vêtues à la manière grecque.

(1) Montelatici, *Villa Borghese*, pag. 251.

(2) Pline, liv. XXXIV, 19.

connaissons aucun statuaire d'un mérite extraordinaire, qui soit sorti des écoles grecques du temps d'Auguste; et comme, d'un autre côté, les copies qui dans différens temps ont été faites de cette figure, à l'occasion de simulacres d'un certain prix, nous prouvent quel cas on faisait alors de cette invention; je me flatte, et je désirerais avoir plus de certitude de retrouver dans cette statue une copie des fameuses adoratrices.

Quoique cette belle figure ne soit encore qu'une médiocre copie d'une autre bien supérieure, elle nous offre pourtant un excellent modèle, que nos artistes modernes pourraient imiter avec succès dans beaucoup de sujets sacrés; et elle est en même-temps un monument précieux qui nous indique le rit religieux d'alors de prier avec les mains ouvertes; rit dont on trouve des traces jusques dans le Pentateuque, et qui passa ensuite aux Chrétiens, comme nous l'atteste, indépendamment des cérémonies pratiquées aujourd'hui, une ancienne peinture très-estimable du Cimetière de Priscilla (1). Ces monumens nous font comprendre le sens des expressions employées par les auteurs classiques, dans cette phrase: *manus supinae*, pour indiquer le geste de quelqu'un qui prie. Ils

(1) Aringh., *Roma subterr.*, tome I, pag. 303, n. 1. Voyez aussi Paciaudi, *Diatribe, qua Graeci anaglyphi interpretatio traditur*, *Romae* 1751, in 4.°, pag. 7 et suiv.

nous montrent que telle était cette attitude, consacrée depuis dans le christianisme, et non pas celle que les commentateurs de Virgile, trop attachés au sens littéral de l'adjectif *supinas*, ont cru devoir lui substituer (1).

Observations de l'auteur, insérées dans le t. VII de l'édition de Rome.

Dans la note (1), pag. 332, j'ai établi en doute si le portrait représenté sur quelques médailles latines avec l'épigraphe SALVS était celui de Livie. Après avoir depuis examiné un plus grand nombre de ces médailles, il ne m'est plus resté d'incertitude : je dois faire observer cependant, que quoique les têtes avec les inscriptions *Pietas*, *Salus*, *Justitia* soient des effigies de Livie, celle-ci n'est pas bien caractérisée, excepté dans quelques médailles, la plus grande partie n'offrant que des têtes presque idéales.

PLANCHE XLVIII.

Domitia vêtue en Diane *.

En donnant un nom à cette charmante statue, nous avons suivi les traces de beau-

(1) La Cerda et La Rue sur Virgile, *Aen.* IV, v. 205.

* Haut. cinq palmes, onze onces; sans la plinthe

coup d'antiquaires, qui ayant trouvé dans des portraits de femmes une ressemblance par la coiffure avec celle de quelques impératrice, ont voulu aussitôt la lui attribuer, comme s'il n'était pas possible que des femmes, imitassent, par esprit de vanité, la manière dont s'ajustaient les épouses des Césars, ou comme si certain arrangement des cheveux suffisait pour indiquer et préciser un portrait.

Cette forme si arbitraire, qui peut seulement servir à fixer par conjecture une époque pour l'image, a enrichi presque tous nos Musées de portraits de femmes des Césars; et comme il se trouve rarement une disposition de chevelure qui n'ait pas quelque ressemblance avec celles qui sont sur les médailles romaines, aussi a-t-on rarement laissé un portrait de femme sans lui donner un nom.

Quant à moi, je crois que la personne que nous voyons sous les attributs de Diane, pouvait être contemporaine de Domitia, et qu'elle est différente de cette impératrice. C'est, à mon avis, une jeune fille de quelque famille illustre, que l'on s'est plu à représenter sous les formes de la vierge chasseresse. On a en effet comparé les mères et les épouses des empereurs à Junon, à Cerès, à Proserpine, à Vé-

---

cinq palmes, sept onces. Elle fut trouvée à Castel de Guido, où était l'ancien Lorium.

nus, mais jamais on ne les a comparées à Diane. Et on ne doit pas regarder comme une chose neuve que l'on ait accordé à une jeune personne de condition privée, les attributs de quelque divinité, quand on sait que plusieurs siècles avant l'époque de notre statue, Anacréon avait fait sculpter son Bathyle (1) en Phébus; et quand à Rome même, le peintre Arellius (2), par un abus, moins fréquent à ce qu'il paraît par la surprise qu'il causa à ses contemporains, avait transformé en Déesses, tous les portraits des dames romaines peintes par lui.

On a, peut-être, voulu célébrer les moeurs de la personne représentée en la faisant semblable à Diane; et pour conserver plus de décence, on ne lui releva pas son habit par la ceinture, comme c'était l'usage dans la plus grande partie des figures de cette divine chasseresse. Notre figure est en outre parée du manteau ou de la *palla* que portaient les femmes. Ces réflexions nous indiquent le sujet de la statue.

Sous le rapport de l'art elle en fait naître

---

(1) *Anacréon*, ode XVI, dern. vers:

Φοῖβον ἐκ Βαθύλλυ.

C'est de même qu'on lit dans notre Musée un distique sous une figure sepulcrale, lequel a déjà été publié plus d'une fois, et qui a une phrase pareille. Le voici:

Σατορνεῖνος ἐγὼ κικλήσκομαι ἐκ δέ με παῖδος
Εἰς Διονύσου ἄγαλμ' ἔθεσαν μήτηρ τε πατήρ τε.

(2) Pline, *H. N.*, liv. XXXV.

de bien plus intéressantes encore; car il semble que l'artiste a cherché le *beau* aux dépens de la vérité. La draperie légère dont elle est vêtue est composée, comme si elle était transparente; car on y aperçoit le nombril marqué par un creux, licence autorisée par les meilleurs modèles, et qui n'a pas été bien sentie par ceux qui ont voulu la critiquer (1). Le sculpteur n'a pas cherché à former dans cet endroit un pli aussi caractérisé de l'habillement, il a seulement voulu obtenir par ce creux l'effet du clair-obscur, qu'offre dans la nature un habit transparent.

La partie plus difficile à excuser est celle de la draperie qui lui couvre la jambe gauche, laquelle étant un peu plus en arrière, devrait d'autant plus être détachée de l'habillement,

(1) Cela se voit dans la Flore, ou plutôt l'Erato Farnésienne. L'habile sculpteur a fait choix fort-à-propos d'une figure qui danse, pour montrer tout son talent dans un vêtement transparent. Les mouvemens de la danse obligent la tunique à s'appliquer sur les membres, à se lancer en arrière, en supposant que le personnage se meut comme s'il marchait. Par ce moyen la draperie peut sans affectation s'attacher sur chaque partie des membres de la Déesse, qui sont couverts des parfums célestes, et en developper les formes, ajoutant ainsi un effet admirable qui ne s'écarte pas de la vérité. L'abbé Bracci a critiqué l'art des anciens dans ces ouvrages admirables, parce qu'il n'a pas compris ni l'intention des artistes, ni leurs moyens d'exécution (*Comment. de antiq. scalptoribus*, Préf.)

si l'artiste ne l'avait pas appliquée dessus avec affectation, comme si elle était collée sur ses membres. On pourrait dire encore, qu'en cela il aurait voulu obtenir les effets de la transparence du vêtement, et que cette affectation n'est plus sensible, quand on la regarde en face: et peut-être que la statue était placée quelque part, de manière qu'elle ne pût être vue que sous cet aspect. Peut être aussi que l'emploi des huiles parfumées, dont les anciens dans leur luxe faisaient un si grand usage, occasionnait quelquefois une certaine adhésion des étoffes fines sur les parties du corps, laquelle aujourd'hui nous paraîtrait invraisemblable. Mais les artistes doivent être très-reservés dans l'imitation de la transparence, dans la crainte que l'envie de se distinguer dans les choses difficiles ne les fasse tomber dans le faux. La statue que l'on appelle la Flore Farnésienne indique tout ce qu'on peut se permettre en ce genre: chercher à aller au-dela, c'est oublier le but principal et les beautés de l'art (1).

(1) On connaît à cet égard la *Tuzia* à Rome, le Christ sur le suaire à Naples, et d'autres inepties difficiles du Corradini.

PLANCHE XLIX.

Adrien sous la figure de Mars *.

Cette petite statue fort rare a été découverte, il y a peu de temps, dans les jardins du Latran. Sa petite dimension, et la sculpture médiocre, la font juger une image consacrée dans des oratoires privés de quelque personne attachée d'affection à l'empereur Adrien, dont elle nous offre le portrait avec les attributs de Mars; mais elle ne fut pas ordonnée par l'autorité publique, ni destinée par elle à orner quelque endroit public. La composition de la figure tient beaucoup d'un semblable sujet que nous voyons au Musée Capitolin (1), exé-

---

* Haut. trois palmes, cinq onces; sans la plinthe trois palmes, trois onces.

(1) *Musée Capitolin*, tome III, pl. XXI. Mons. Bottari ne s'est pas aperçu que c'est un portrait d'Adrien. D'abord il le croit un Mars, ensuite, s'apercevant que les traits du visage indiquent un portrait, il suppose que c'est celui d'un gladiateur. La physionomie d'Adrien est évidente cependant. Ce qu'il y a de remarquable, c'est la finesse des jambes. Peut-être cette statue est une de ces figures que les anciens appelèrent *iconiques*, qui représentaient fidèlement la personne en entier. Or l'histoire nous apprend qu'Adrien se distinguait par la vitesse, avec laquelle il marchait à pied sans se lasser, d'où il serait probable qu'il eût eu des jambes d'une forme svelte, et comme on dit, de cerf. Lisez Elius Spartianus, *Vie d'Adrien*.

cuté d'une dimension plus grande que nature, et d'une belle manière. Celle-ci cependant était toute entière en marbre, au lieu que les armes de la nôtre étaient d'une autre matière, probablement de bronze, rapportées, comme il paraissait par l'entaille qui se prolongeait sur la poitrine pour recevoir le baudrier, et par le défaut du tour de la tête qui était diminuée exprès sur le front pour placer le casque. On a retabli ces accessoires dans des temps modernes. On ne perdit pas de long-temps le goût de former des simulacres de différentes matières, qui a commencé dès le temps de Phidias, pendant lequel il se fit tant de statues en ivoire et en or; car sans parler de celles qui étaient en marbre et en bronze (1), comme celle dont

(1) Winckelmann, dans son *Hist. de l'art*, l. I, ch. 2, parle de cet assemblage qui a été de tout temps assez commun, surtout parce qu'il était souvent plus commode de travailler certains accessoires dans les statues, parce qu'ils étaient plus durables en bronze, que lors qu'ils étaient pris dans le marbre même, auquel cas ils eussent été d'une extrême fragilité, et ils eussent coûté beaucoup plus de peine et de temps à former, et occasionné une inutile dépense. Il y avait dans le Musée Rolandi Magnini un beau casque de bronze, avec deux têtes de bélier en bas-relief sur la visière; son poids et sa grandeur faisaient voir qu'il avait été fait pour être placé sur quelque statue de marbre. L'usage de rapporter des parties d'argent à des ouvrages en métal est très-ancien, puisque Pausanias, *Attic.*, ou l. I, 24, nous dit qu'une statue de héros en bronze, faite à Athènes par Cléetas, avait des ongles d'argent.

nous nous occupons, il y en eut de marbre et de bois, ou de métal et d'argent.

Il ne faut pas être surpris de voir représenté sous une forme martiale un empereur aussi pacifique, qui pendant son long règne, ne soutint aucune guerre étrangère. Il faut se rappeler, qu'avant d'être chef de l'empire il fut bon soldat, et que les écrivains louent sa constance militaire dans les longues marches qu'il faisait à pied, tout couvert de ses armes, et le courage qui le distingua par d'honorables cicatrices sur son visage; cicatrices qu'il voulut, étant devenu souverain, cacher par sa barbe. Un savant (1), à qui cette barbe d'Adrien a donné lieu d'imaginer que ce fut de-là que vinrent les images du Mars barbu, l'une desquelles est celle qu'on appelle le Pyrrhus du Capitole, n'a pas réfléchi que non-seulement les monnoies grecques-italiques (2), mais même quelques médailles d'or de la république romaine nous offrent la tête de Mars barbu toujours sous les mêmes traits (3).

Le casque de notre Adrien, qui a été ajouté,

---

(1) Le comte Ranghiaschi dans la dissertation sur le Mars de Chypre, inserée dans la *Raccolta d'opuscoli scientifici* du P. Mandelli, t. XXXIX, pag. 43.

(2) Celles des Brutiens, des Reggiens, des Mamertins; Magnan., *Brut. numism.*, pl. VI et suiv., XXXVIII et XLIX.

(3) Morelli, *Thesaurus famil. Rom.*, parmi les familles incertaines.

est une imitation du Capitolin; c'est-à-dire, sans la visière γεῖσον, mais il est terminé par une pièce relevée sur le front. On appelle ordinairement romains ces casques, et on les distingue de l'autre espèce qu'on appelle grecs. Les monumens grecs d'ailleurs nous offrent indifféremment ces deux sortes de casques (1).

PLANCHE L.

Lucius Vérus *.

Si nous reconnaissons que la tête d'un empereur a été placée, dans cette statue, sur un corps qui n'était pas le sien, mais qu'elle convienne très-bien au sujet, au travail, aux dimensions de la figure, celle-ci ne doit pas perdre pour cela de son prix, d'autant plus que nous savons, que les anciens ont souvent fait usage de ce moyen (2). Le torse, armé d'une cuirasse ou d'un corselet, fut découvert

(1) Pour le prouver, il suffit de voir les médailles d'Athènes, en outre de la gravure grecque de la Minerve d'Aspas. Ajoutons à cela, que la tête de Rome sur les monnoies romaines de la république a souvent le casque que l'on dit à la grecque.

* Haut. dix palmes; sans la plinthe neuf palmes, quatre onces.

(2) Voyez Suétone dans *Tibère*, ch. 58; Dion Crisostome dans l'oraison *aux Rhodiens*.

à Castronovo (1), et la tête était déjà sur un buste moderne à la *ville* Mattei.

Tout le monde y reconnaît Lucius Vérus : *Barba prope barbarice promissa, et fronte in supercilia adductiore venerabilis* (2). L'armure est celle en usage chez les Romains, celle que l'on donnait dans les statues aux plus illustres guerriers, *thoracas addere* (3); et quoique le voluptueux Vérus n'eut pas ce mérite, cependant il commanda la guerre des Parthes, et tout en se plongeant dans le luxe de Daphné, il acquit de la gloire aux légions romaines, et se fit donner les titres de *Medicus, Parthicus,* d'*Armeniacus*.

Cette statue, en outre du corselet, a une chlamyde détachée et totalement rejettée sur l'épaule gauche. Fabretti, qui savait que ce manteau devait être attaché sur l'épaule droite, a cru que les statues auxquelles on le voit, comme dans la nôtre, sur la gauche, rappelaient quelque usage grec, et il n'a pas observé que la chlamyde y est repliée et rejettée, mais non pas attachée : d'où il en a conclu, que quelques torses ornés de ce manteau de la manière que l'on voit au Musée Carpe-

(1) On a parlé de cette fouille dans le tome I, pl. L, pag. 333.

(2) Julius Capitolinus dans *L. Vérus* à la fin.

(3) Pline, *H. N.*, liv. XXXIV, 10.

gna, étaient des ouvrages grecs, et par l'épigraphe de quelques bases absolument séparées de ces fragmens, il a décidé que le vainqueur de Corinthe les avait transportées en Italie (1).

Les bas-reliefs qui ornent la partie antérieure du corselet sont singulièrement remarquables. La Gorgône sur la poitrine est ordinaire et imitée de l'égide de Minerve; mais le reste des ornemens est curieux. Dans le milieu, on voit la Fortune ailée, couverte d'un casque (2); elle tient de la main gauche une corne d'abondance, et dans la droite une palme. Nous avons déjà parlé ailleurs du casque de la Fortune que nous avions remarqué sur la tête de cette divinité à Antium. C'était, je crois, le caractère particulier de celle que l'on appelait *Fortis*, et qu'on devait considérer comme la Fortune de la guerre, sans laquelle la vaillance était inutile ou malheureuse. Cette Déesse a aussi un casque sur une pierre gravée du cabinet de Stosch (3); elle a de même des ailes qui annoncent son instabilité. On voit à ses deux

(1) Fabretti, *Inscript.*, ch. 5, p. 400, en note. Winckelmann a remarqué que le travail de ces torses n'est pas grec.

(2) Il est aussi dans l'original, quoique dans le dessin cela ne paraisse pas.

(3) Winckelmann, *Descript. du Cab. de Stosch*, n. 1818.

côtés des trophées de dépouilles de barbares (1); et la figure de la province conquise est couchée dessons. Buonarroti dit d'excellentes choses sur ces cuirasses ainsi ornées (2), et il prétend qu'elles viennent de l'usage que l'on fit des cuirasses de lin embellies par des broderies étrangères, appelées, à cause de cela, barbares. Mais de semblables furent en usage en Grèce dans des temps très-anciens, et nous voyons un corselet orné d'arabesques dans la peinture d'un vase de terre, espèce de monument qui nous retrace l'idée des plus anciens usages des Grecs (3).

Les jambes et les bras du simulacre sont modernes, mais le bras droit dans l'antique devait empoigner la lance: l'attitude de la figure serait alors plus noble, et la position du bras plus juste, si on l'eut restauré ainsi.

---

(1) On peut croire, à la forme des boucliers, que ces dépouilles viennent des Germains ou d'autres nations septentrionales.

(2) Buonarroti, *Osservazioni su i medaglioni, ec.*, dans *Gordien le Pieux*, n. 5.

(3) Hancarville, *Vases*, tom. II, pl. CXXIX.

PLANCHE LI.

Julie Soémia sous la forme de Vénus *.

Cette statue, qui vient du Forum de Préneste, est fort remarquable, parmi les autres statues, par sa belle conservation (1). La tête, quoique trouvée séparée du corps, se rapportait si bien avec les brisures du cou, qu'il n'y avait pas de doute qu'elle n'appartint à ce simulacre. Ce n'est donc pas une Vénus que l'on a sculptée dans ce marbre, mais plutôt quelque femme illustre; car il est évident que les agrémens de la figure, et même l'ajustement de sa coiffure, sont imités d'après nature pour faire portrait. Si le nom que nous lui donnons n'a pas toutes les certitudes pour lui, il a au moins beaucoup de probabilités; car les images reconnues authentiques, de la mère d'Eliogabale correspondent avec celle-ci non-seulement dans la manière dont sont ajustés ses cheveux, mais bien plus encore avec les traits de la physionomie, quoique ceux d'un de ses portraits sur les monnoies de ce temps commencent à être d'un caractère moins sensible, ce qui rend la comparaison moins facile quand on veut de-

* Haut. huit palmes, deux onces; sans la plinthe sept palmes, huit onces.

(1) Voyez ce qui a été dit de cette fouille, tom. I, pl. vi, et dans celui-ci, pl. ii.

terminer l'identité d'un sujet, ou en fixer la différence par le rapprochement avec des portraits de grandeur naturelle. Malgré cela la vraisemblance du portrait de cette Romaine prend une nouvelle valeur par d'autres considérations: d'abord il n'est pas probable que dans un lieu public d'une colonie romaine, sous les yeux de Rome même, on eut honoré sous la forme d'une Déesse une autre femme qu'une impératrice: ensuite l'impudeur de se faire représenter ainsi toute nue, ne pouvait convenir qu'à la corruption des mœurs dont s'est souillée cette famille régnante: elle n'était convenable aussi qu'à un rang assez élevé au-dessus des autres, pour qu'on ne s'occupât pas, en satisfaisant une capricieuse fantaisie, de la louange ou du blâme public. Ces réflexions ajoutées à une certaine ressemblance du visage avec des portraits bien surs de Julie Soémia, rendent cette dénomination proposée d'autant plus vraisemblable, que le style même de l'art convient à cette époque; et l'âge de l'impératrice représentée, est celui d'une femme qui n'a pu obtenir des honneurs publics, que lorsqu'elle s'est vue mère d'un empereur.

Cette statue nous indique à quel excès était alors porté le luxe dans Rome, et comment ce luxe, en s'introduisant même au milieu des arts, avait pu les détourner de la bonne voie. La chevelure de cette statue est amovible, excepté les deux boucles de cheveux qui tombent sur les épaules, et qui ont rapport avec

les agrémens qui conviennent à Vénus, sous la figure de laquelle cette impératrice se présente. Quelques-uns, en observant des coiffures ainsi mobiles sur d'autres têtes antiques, en ont conclu que c'était un usage adopté dans ces temps là de porter des chevelures fausses (1). Cette mode cependant, beaucoup plus ancienne et plus générale que la prétendue imitation (2), ne me paraît pas avoir avec elle le moindre rapport. Si les femmes ornaient leurs coiffures avec des cheveux postiches, elles ne se fesaient pas pour cela raser les leurs, et à-coup-sur elles n'étaient pas si jalouses de laisser apercevoir cet emprunt à autrui jusqu'à exiger qu'on ne dissimulât pas la vérité dans leurs portraits, en exigeant des sculpteurs qu'ils fissent en marbre de véritables perruques propres à placer sur la tête de leurs portraits enlaidis par une totale calvitie. Et l'imitation de la nature n'exige jamais de l'art que l'on fasse de différentes pièces ce qui est détaché dans le modèle. A-t-on jamais imaginé de sculpter séparément de la statue les chlamydes, les chaussures, les boucliers, les casques, et toutes les autres parties des armures ou de l'habillement, comme on a fait de la chevelure, à laquelle on devait encore moins appliquer

(1) Bottari, *Museo Capitolino*, tom. II, in *Salonina*.

(2) *Foemina procedit densissima crinibus emptis.* Ovid., *de art. am.* III, v. 165. V. aussi Athenée XII, 5.

ce moyen; car que les cheveux soient naturels ou postiches, on ne doit jamais les supposer séparés de la tête? Je ne découvre dans cette singulière particularité qu'un raffinement de luxe chez les dames romaines, qui changeant souvent de mode, portèrent la vanité jusqu'à ne pas vouloir se voir dans leurs portraits ajustées avec une vieille mode, et qui obligèrent les artistes à imaginer une ressource au moyen de laquelle on pût changer la coiffure d'une statue de marbre sans l'endommager. Voilà, selon moi, ce qu'on peut conjecturer de mieux sur l'origine de ces perruques en marbre (1).

Au reste la figure est bien sculptée. On voit que l'ensemble, et jusqu'à l'attitude, tout est copié d'après des statues de Vénus, mais on a évité ce beau idéal qui ne conviendrait pas à un portrait; on s'est contenté de copier la nature avec grace et morbidesse. On trouve dans beaucoup de statues de Vénus la draperie qui couvre cette figure depuis la ceinture en bas, de même que le dauphin avec Cupidon, mais ces accessoires sont inférieurs dans leur exécution.

---

(1) Il y a dans le Musée un buste de Julie Mammea, trouvé sur le mont Esquilin, lorsqu'on fabriqua l'église des *Paolotte*. Comme les cheveux n'étaient pas amovibles, pour pouvoir changer sa coiffure, on avait anciennement fait trois entailles des deux côtés, et par derrière, dans lesquelles se plaçaient des morceaux qui représentaient une coiffure différente.

L'art de la sculpture se soutint, particulièrement dans les portraits, presque jusqu'à la moitié du troisième siècle de l'ére chrétienne, et le Caracalla Farnèsien n'est pas, comme on pense, le dernier ouvrage de cet art expirant (1). L'Alexandre Sévère de notre Musée, le Philippe ancien du palais Chigi (2), prolongent un peu cette époque, dans laquelle la sculpture, qui devait survivre aux autres arts, tomba dans une longue létargie, de laquelle il a été impossible de la tirer complètement, ou d'une façon durable, malgré tous les efforts continuels faits depuis trois siècles.

PLANCHE LII.

Sallustia sous la forme de Vénus *.

La Vénus *Felix*, que l'épigraphe gravée sur la plinthe de cette statue nous annonce, semble avoir pris cet agréable surnom du bonheur dont jouissait Rome, et il se peut qu'elle ne soit pas différente de la Vénus *Génitrix* ou *Victrix*, titres qui font allusion à l'origine de cette maîtresse du

(1) C'est ainsi qu'en parle M. de Batteux.

(2) On peut le voir dessiné dans les *Notizie d'antichità e belle arti*, pl. II du mois de juillet 1784, avec une agréable dissertatiou du savant abbé Guattani, auteur de cet ouvrage périodique.

* Haut. neuf palmes, six onces; sans la plinthe neuf palmes.

monde, ou à l'exaltation de la famille Julia. Les médailles d'Antonin le Pieux nous font voir que ce souverain, très-religieusement attaché à la mythologie romaine (1), fit élever ou rétablir un temple magnifique, consacré à Cypris sous cette dénomination de *Felix*, et ce temple nous est indiqué par une inscription (2). La statue que nous examinons n'était pas certainement le simulacre de la Déesse que l'on vénérait dans ce temple. L'art de la seulpture était encore florissant du temps des premiers Antonins, et nous en avons la preuve dans les monumens publics de cette époque; car quoiqu'ils soient inférieurs pour le beau style aux ouvrages grecs, on y voit cependant une manière si excellente, qu'elle fait même paraître médiocres les chefs-d'œuvre de la seulpture moderne (3). En outre le simulacre était, peut-

(1) On trouve représentées sur ses médailles les antiquités de sa patrie: la Venue d'Enée en Italie: la Truie d'Albe; Mars avec Ilia; la Louve qui allaite Romulus et son frère; l'enlevement des Sabines. En outre on voit sur d'autres empreintes les temples de Vénus Felix, de Rome Eternelle, du divinisé Auguste. Voyes le Mezzabarba.

(2) Morcelli, *De stilo Inscriptionum*, n. CCCVIIII, pag. 176.

(3) Il suffit d'observer les bas-reliefs de l'arc de Marc-Aurèle, maintenant dans les escaliers des deux palais latéraux du Capitole. Ils sont gravés dans l'*Admiranda*.

être, offert dans ce temple, par quelque particulier, et non par l'autorité publique, comme nous le fait présumer l'inscription qui porte le nom d'une Sallustia et d'un Elpidius.

Ce qui rend toutefois ce simulacre singulier, c'est le portrait que l'on peut facilement appercevoir dans son visage. Il est assez ressemblant à ceux de Sallustia Barbia Ortiana, épouse, à ce qu'on croit, d'Alexandre Sévère, connue seulement par les médailles (1); et le nom de Sallustia qui a dédié cette statue, peut être celui d'une de ses affranchies, qui lui a élevé ce monument comme un gage de sa reconnaissance.

La Déesse est entièrement nue dans la partie supérieure du corps, le reste est couvert d'une draperie; la plupart des Vénus Augustes sont ainsi représentées: elle a un Amour à ses pieds, auquel manquent les bras, dont l'attitude devait être celle de présenter à sa mère quelque symbole qui eût rapport à ce surnom de *Felix*, ou peut-être la pomme destinée à la beauté, ou le casque de Mars; car ces deux attributs auraient de l'analogie avec le succès heureux de ses désirs.

Voici l'inscription qui est gravée sur la plinthe:

(1) Spanhémius, *De usu, et praest. numism.*, dissert. XI, chap. 2, § 26.

VENERI · FELICI · SACRVM
· SALLVSTIA · HELPIDVS · D · D

Cet Elpidus, ou plutôt Elpidius, sera, peut-être, un esclave ou un affranchi, le mari ou le compagnon (*contubernalis*) de Sallustia.

INDICATION DES MONUMENS

CITÉS DANS LE COURS DES DISSERTATIONS

ET GRAVÉS DANS LES DEUX PLANCHES A ET B.

PLANCHE *A*.

Les médailles grecques rapportées pl. A. I, n. 1, et pl. A. II, n. 4, prouvent que l'explication qu'a donné Winckelmann de la statue d'Hercule avec un enfant sur les bras, qu'il croit être Ajax, bien que vraisemblable et assez fondée, n'est pas conforme à l'idée qu'eurent les anciens, qui imaginèrent et firent exécuter ces médailles, lesquelles ont un rapport très-évident d'identité avec le sujet de cette statue. On voit aux pieds d'Hercule la biche dans la médaille de Tarsos au n. 1, qui a été produite et expliquée par Paciaudi dans la première partie de ses *Monumenta Peloponnesiaca*, et il semble que l'enfant tende la main vers l'animal débonnaire, avec cette affection enfantine que l'on éprouve à cet âge pour ses nourrices. L'enfant est donc Télèphe et non pas Ajax. La médaille des Midéens, qu'a publiée le Vaillant parmi les grandes *Médailles*

de l'abbé De-Camps, dans *Julia Pia*, offre le même groupe. Le Vaillant a vu dans l'animal le célèbre chien d'Hercule, mais peut être que le défaut de conservation de ce morceau antique, joint à l'inexactitude de cet antiquaire dans ses observations, ont été cause qu'il a changé la biche qui a nourri Télèphe, pour en faire le chien d'Hercule. Il est certain que les Midéens habitaient les campagnes Teuthratiennes sur lesquelles Télèphe avait régné, et c'est pour cela qu'il est vraisemblable que ces peuples auront gravé sur des médailles l'origine Herculéenne de leur héros.

Nous avons déjà remarqué, que d'après les auteurs qui nous restent, Hercule n'a pu voir Télèphe encore enfant, mais il y a, peut-être, des variétés dans les traditions mythologiques; ou bien ceux qui avaient intérêt de faire honneur à Télèphe, lui ont attribué les groupes d'Hercule et d'Ajax, en y ajoutant la biche. V. la Pl. IX.

A. I, *num.* 2. La superbe pierre gravée de Teucre, du Musée Médicis (*Museum Florent.*, *Gemmae*, tom. II, pl. V), peut nous donner, à-peu-près, une idée de ce qu'était chez les anciens le Torse fameux du Belvédère. V. la pl. X. Que l'on suppose la composition en sens contraire, ou comme on dit en *contr-épreuve;* que l'on place la figure de femme plutôt à côté d'Hercule, que devant lui, comme elle est; et qu'on éleve le bras du héros qui s'appuye

sur la pierre, sur laquelle il est assis, comme pour caresser son épouse, alors nous aurons tout le groupe antique du Torse. D'habiles graveurs en pierres fines ont fait souvent de semblables changemens pour appliquer à leur gravure les figures, ou les groupes qui avaient été avant composés, ou pour la sculpture ,ou pour la peinture. Nous en avons donné la preuve et l'exemple dans le Discobole de Miron à la pl. A. III, n. 6 de notre premier tome.

A. II, *num.* 3. Voici la pierre gravée du repos d'Hercule dans le cabinet du roi, laquelle à ce que croit M. l'abbé Fea, peut nous donner une idée de l'état où était anciennement le Torse (Winckelmann, *Hist. de l'art*, l. X, ch. 3, § 14, n. (C): il en existe une autre, peu différente, dans le même cabinet (Mariette, *Traité des pierres gravées*, II, pl. 84 et 85). L'une et l'autre donnent à la figure une disposition dans les bras telle, que l'on répugne absolument à y trouver l'idée que nous indiquent les restes de la statue antique; et elles ne peuvent être comparées à la composition de cette admirable figure. Voyez la planche X.

A. III, A. IV, *num.* 5 et 7. Ces deux numéros nous représentent deux images inédites de Némésis. Les médailles grecques qui prouvent le sujet sont si répandues dans les collections, et dans les livres de numismatique, qu'il est inutile de les reproduire. La figure

num. 5 est tirée du bas-relief d'un beau vase qui appartient au prince Chigi, et dont nous avons parlé à la page 106. Elle a le bras droit dans l'attitude de présenter la mesure de la coudée, et elle tient une branche d'arbre dans la main gauche. On a établi la question de savoir, si la branche que l'on voit à Némésis est de frêne ou de pommier, parce que la ressemblance des deux mots *μήλεα* et *μηλία*, qui désignent ces deux arbres, rend les passages des écrivains grecs à ce sujet, fort douteux et équivoques. Notre figure nous déterminerait à préferer le pommier; car les feuilles de la branche ressemblent plus à celles de cet arbre qu'au frêne. Un autre motif, qui peut appuyer cette opinion, c'est que devant Némésis, sur le même bas-relief, il y a une figure de Vénus avec une fleur; cette figure a servi souvent aux anciens pour symbole de l'Espérance. Elle a dans la main droite une branche, dont les feuilles sont semblables à celles du rameau de Némésis. Or. le rameau de Vénus ne peut être de frêne, mais de pommier; et on voyait à Sycione cette Déesse ayant une branche de pommier dans la main gauche, et une fleur de pavot dans la droite (Pausan., *Corinth.* ou lib. II, ch. 10). Au *num* 7 est le dessin de la belle petite statue de Némésis que possède S. E. le chev. D. Joseph Nicolas d'Azara, ambassadeur de S. M. Catholique près le Saint Siège, seigneur qui joint aux prérogatives de son rang, les avan-

tages précieux de l'esprit et du bon goût. On a ajouté à cette figure un vase, lorsqu'on l'a restaurée, comme l'avait la Némésis d'Agoracrite; parce que le docte M. Tresham, peintre irlandais, qui la fit raccomoder, en avait deviné le sujet par la position des bras.

A. V, *num.* 6. Nous plaçons ici le bas-relief rare, égyptien, fait de sycomore, qui est conservé dans le riche Musée de mons. Etienne Borgia à Velletri. Il a une analogie très-sensible avec la statue que nous avons donnée planche XVI. C'est donc aussi un prêtre égyptien sous la forme du Dieu Horus; si l'on ne veut pas admettre que c'est le Dieu lui-même. Winckelmann croit que cette espèce de sceptre qui se voit à plusieurs figures égyptiennes, et semblable à celui que nous voyons dans ce bas-relief, est particulier à Horus à cause de sa piété envers Osiris son père, piété figurée par la hupe, à laquelle le pommeau du bâton ressemble, imitant la tête de cet oiseau ornée d'une crête de plumes. Mais Diodore l'appelle simplement sceptre en forme de soc, *σκῆπτρον ἀρατροειδῆ*, qui était une distinction particulière de tous les prêtres égyptiens. Ce qui est très-remarquable, c'est cette plante qui s'élève entre les jambes de la figure, et qui semble avec sa fleur représenter ce roseau *coma papyri*, appelé par les Égyptiens *sari*, et qu'on a regardé comme un symbole du Nil. Voyez l'explication de la planche XVI. Je dois, à propos de

cela, faire observer que sur la pointe de l'obélisque d'Auguste, qui fut jadis élevé, et qui maintenant est couché, dans le champ de Mars, on voit trois figures qui ont une plante pareille entre les jambes. La figure égyptienne a le Tau ordinaire, symbole de l'initiation dans les figures de prêtre, et symbole de la puissance productive dans les figures des divinités. Elle a la tête ceinte d'une bandelette, dont les rubans pendent derrière son cou, comme à la plupart des figures de la Table Isiaque.

A. V, *num.* 8. Voici les hiéroglyphes qui se voyent sur la plinthe du simulacre que présente la planche XVI. Nous attendons encore l'Oedipe qui pourra nous les expliquer.

A. VI, *num.* 9. C'est une esquisse de la tête, unique, de Pluton représentée à la manière grecque sous les symboles de Sérapis. Cet excellent morceau de sculpture a été traité en grand maître; quelques coups de ciseau donnés avec assurance, avec une admirable intelligence, produisent un très-grand effet. L'amour des arts, et la munificence qui distinguent le prince Sigismoud Chigi, nous ont procuré ce superbe monument, avec quelques autres que l'on admire dans son palais, et qu'il a découvert, avec beaucoup de dépenses, dans les fouilles de Porcigliano.

A. VI, *num.* 10. Cette gravure grecque-égyptienne appartient aussi au Musée Borgia à Velletri. Isis Thesmophore est assise sur la

cassette de ses mystères, et c'est, peut-être, à cette épithète que l'on pourrait appliquer les quatres lettres grecques ΘΕ(.Ι qu'on lit sur le fond. Voyez la pag. 88.

A. VII, *num.* 11. On voit ici, dessiné en grand, le muid (*modius*) qui est sur la tête de Pluton à la pl. I. J'ai dit dans l'explication que les arbres qui portent des glands, pouvaient être des yeuses, étant les seuls arbres de ce genre qui fussent regardés comme funéraires, et qu'on pouvait croire consacrés à Dit. Mon opinion sur l'yeuse est confirmée par Pausanias, qui parle d'un bois de chênes verds consacrés aux Furies. (*Corinth.* ou liv. II, ch. 11). Comme j'ai observé cependant qu'à d'autres *modii* placés sur la tête de Pluton et de Sérapis, il y a des épis de bled en outre des branches qui portent des glands; je dois avertir que cet emblême peut aussi admettre une autre interprétation. Il est possible qu'on ait eu l'intention de sculpter autour du muid, qui est l'emblême de la fécondité et de la richesse, des plantes qui ont fourni, ou qui donnent encore la subsistance de l'espèce humaine, et qui par cette raison sont le symbole de l'abondance: dans ce cas on pourrait croire que notre *modius* est entouré de chêne, arbre qui procura aux hommes leur première nourriture.

A. VII, *num.* 12. Le revers d'un denier romain de la famille Procilia nous représente l'ancienne image de Junon *Lanuvina*, comme

l'a décrite Cicéron : *Cum pelle*, *cum scutulo*, *cum calceis repandis*. (Voyez notre pl. XXI, pag. 157). La figure qui est représentée ici, par sa disposition générale, et principalement par la manière dont elle est couverte de la peau, indique le même sujet que celui de la statue. Or c'est bien la Junon Lanuvienne, comme le démontrent, en outre des autres preuves, les médailles d'Antonin le Pieux, sur lesquelles on lit: IVNONI SISPITAE, avec l'épithète propre au culte rendu à Junon à Lanuvium; concluons-en, que notre statue la représente. Un des duumvirs de la monnoie, qui a fait battre ces deniers, était un Procilius, famille originaire de Lanuvium, qui avait peut être dans le territoire de cette ville, ou dans les environs du Laurentin qui en était voisin, une possession, dont la dénomination *Procilianum* venant à se corrompre, s'est formé depuis Poreigliano, qui est dévenu fameux par la quantité de monumens qu'on y a decouvert. On doit encore remarquer sur cette monnoie le serpent qui est aux pieds de la Déesse. Nous avons indiqué dans l'explication de la statue quelques rapports qu'elle a avec cet animal : je ne puis cependant omettre ce que nous en dit Cicéron dans le I liv. *De divinatione*, § 36, à propos du célèbre acteur Q. Roscius. Il faut rapporter ses propres paroles : *Quid amores, ac deliciae tuae, Roscius? num aut ipse, aut pro*

eo Lanuvium totum mentiebatur? qui cum esset in cunabulis, educareturque in Solonio, qui est campus agri Lanuvini; noctu lumine apposito experrecta nutrix animadvertit puerum dormientem circumplicatum serpentis amplexu: quo adspectu exterrita clamorem sustulit. Pater autem Roscii ad haruspices retulit, qui responderunt nihil illo puero clarius, nihil nobilius fore. Atque hanc speciem Praxiteles cælavit argento, et noster expressit Archias versibus. Je crois qu'il existe chez l'évêque de Wilna en Lithuanie monseigneur Ignace Massalscki le fragment d'une copie en marbre de cet ouvrage de Praxitèle (qui n'est pas le même que l'ancien, et que, selon quelques-uns, on doit plutôt appeler Pasitèle). Le prélat acheta à Rome de M. Pacetti, que nous avons souvent nommé avec éloge, une tête d'enfant, autour de laquelle on voyait se replier un serpent. L'air joyeux de l'enfant indique que ce ne pouvait être un des fils de Laocoon (car on voit quelquefois les fils de Laocoon représentés sous la forme de petits enfans), ni le célèbre Archémore qui fut mis à mort par un serpent. Il est vrai que Cicéron dit que Roscius dormait, mais il ne dit pas qu'il ne s'éveilla pas ensuite. Peut-être que le sculpteur aura saisi ce moment pour montrer, dans l'air gai et calme de l'enfant, l'heureux pronostic que l'on croyait entrevoir dans cet événement. Le dessin de ce fragment peut se voir pl. A. VII, n. 13.

Observations de l'auteur, insérées dans le t. VII de l'édition de Rome.

La conjecture que j'avais établie sur l'image de Roscius est à présent détruite. Une autre figure d'enfant, pareille, mais plus entière, porté sur le dos d'une divinité marine, et que j'ai vue autrefois dans l'atélier de l'habile sculpteur M. Camille Pacetti, m'a prouvé que cette tête appartenait à Mélicerte, le même que Portunnus ou Palémon, Dieux marins et cousins de Bacchus; et c'est des orgies de ce Dieu que Mélicerte a emprunté cette couronne dionisiaque formée par un serpent.

PLANCHE *B.*

Les quatre numéros de cette Planche B. I. offrent, sous différens aspects, le très-beau vase de terre de la galerie du Grand Duc, dont nous avons parlé à propos de la planche XXXII, note (1), p. 226 et 227.

Num. 1. Ce sont les figures qui sont peintes autour du cou de ce vase. Elles sont remarquables par les épigraphes grecques qui existent encore au-dessus de six d'entre-elles, et probablement chaque figure était anciennement ainsi marquée. Nous avons déjà donné ces épigraphes dans un autre endroit; mais le lecteur peut ici les observer écrites en caractères plus semblables aux originaux : c'est une espèce de

caractère courant et minuscule, bien que le deffaut de lettres longues, comme le H et le Ω, que l'on remarque ici comme dans les autres épigraphes qu'a donné Mazzocchi, fasse voir qu'ils ne sont pas d'une haute antiquité. Néanmoins l'usage de l'E pour l'H se trouve sur des monnoies d'Athènes peu antérieure au siècle d'Alexandre. Cela peut faire croire que l'époque de ce vase précède de quelque peu cet âge, attendu son élégance très-remarquable, et peut faire présumer qu'il sort des fabriques de poterie d'Athènes, qui avaient dans ces temps là une grande réputation (Athénée, *Deipnosoph.* I). J'ai cru que le sujet faisait allusion aux Thesmophories, et j'ai avancé les motifs de cette conjecture: il faut à présent ajouter quelques observations sur la figure de Callias que j'ai supposé être le Stéphanophore. Le savant érudit monsieur Du-Theil, dans une dissertation qui se trouve dans les *Mém. de l'Acad. des Iscript. et de belles lettres*, tom. xxxiv in 4.°, a établi que la surintendance des Thesmophories, n'est dû qu'à l'imagination de Meursius. Il est vrai que sur une inscription grecque il est parlé du Stéphanofore de Cérès Thesmophore, mais on ne doit pas pour cela, dit monsieur Du-Theil, en inférer que le Stéphanophore présidait lès Thesmophories, auxquelles il n'y avait d'admises que les femmes, et où ne paraissait jamais un seul homme. Quant à moi, je pense qu'il faut distinguer les mystères et les cérémonies

secrètes des Thesmophories, d'avec les fêtes qui se célébraient à cette occasion. Les mystères étaient célébrés par des femmes, en secret, et aucun homme n'assistait à ces fonctions, qui n'étaient réservées qu'à elles. Les fêtes étaient publiques, et elles consistaient dans des processions, des sacrifices, mais il n'était pas défendu aux hommes d'y prendre part; elles pouvaient même être dirigées par un ministre, qui, à raison de la couronne qui le distinguait, aura pris le nom de Stéphanophore. Cependant nous ne donnons l'explication de ces figures, que comme de simples conjectures; et si quelqu'un voulait y reconnaître plutôt les solemnités d'un mariage, et un Cupidon, ou l'Hymen, dans le Génie ailé, au lieu d'Hégémone, Génie des Mystères, je ne le lui disputerais pas. J'ai seulement préféré de m'attacher à mon opinion, parce qu'alors il y aurait quelque rapport avec la fable de Phèdre et d'Hippolite, qui me paraît certainement représentée sur ce vase, et surtout eu égard à la chasteté tant recommandée dans les Thesmophories. Il est bon de remarquer que les figures peintes sur le beau vase de la collection d'Hamilton (tom. I, pl. 32), que monsieur d'Hancarville a interprétées en leur donnant les noms de Pâris et d'Hélène, sont précisément le même sujet que présentent celles dont il est question dans ce n. I, et j'y reconnais aussi, suivant mes conjectures, le Stéphanophore couronné, les deux matrônes

présidentes, en outre les corbeilles consacrées pour ces fêtes, et le Génie des mystères.

B. I, *num.* 2. Le groupe dessiné sous ce numéro est sur le corps du vase, et il représente Phèdre qui, encouragée par les discours de la vieille nourrice, déclare sa fatale passion à Hippolite, qui reste interdit d'étonnement. Le désordre de Phèdre est ici vivement exprimé.

Num. 3. On a dessiné ici la forme générale du vase, pour qu'on puisse en admirer la simplicité et l'élégance, et pour donner l'idée de la disposition des histoires qui sont peintes dessus.

Num. 4. Hippolite, adorateur de Diane, et comme elle dévoué à la chasse, se voit ici vêtu en chasseur, cherchant à fuir les empressemens incestueux de sa belle-mère. Envain la vieille nourrice essaye de le retenir. On observera que celle-ci a la tête coiffée d'une espèce de bonnet, que les Grecs et les Latins ont appelé *mitra*, comme nous l'avons dit dans le tom. I (pag. 142, note 2). Nous retrouvons cette coiffure dans plusieurs figures de vieilles, comme à Hécube, sur beaucoup de monumens, à cette nourrice de Phèdre, sur presque tous les bas-reliefs, dans l'ancienne peinture citée pl. XXXII, pag. 200, à la nourrice des filles de Niobé, sur un beau sarcophage du Musée Pie-Clémentin. Ceci se rapporte avec l'antique usage dont parle Ovide (*Fast.* IV) à propos

de Cérès transformée en vieille; il ne néglige pas de parler de cette manière de se couvrir la tête :

Simularet anum, mitraque capillos
Presserat.

Et de Vertumne qui prit la figure d'une vieille, il dit (*Métamorph.* XIV°):

Redimitus tempora mitra . . . . . .
Assimilavit anum.

Ce dessin est fait avec beaucoup d'exactitude. Hippolite est représenté comme un beau jeune homme, imberbe, et non pas comme dans la gravure donnée dans Demster et Passeri, où il est dessiné avec la barbe (1).

B. II, *num.* 5. Cet joli bas-relief appartient à présent au célèbre graveur M. Volpato. On y voit Bacchus trouvant Ariane abbandonnée. Si l'on observe la figure couchée de cette héroïne, on verra qu'elle est la même que notre statue dite Cléopatre. Jusqu'à la couverture posée sur une partie de la tête, qui est sem-

(1) La femme qui sembla s'opposer au départ d'un guerrier, d'un chasseur, ou d'un voyageur (pl. B. I, num. 2 et 4) se voit souvent dans les peintures des vases. La figure d'homme qui est entre les deux femmes paraît avoir un thyrse. Cette observation me porte à croire moins vraisemblable l'explication que j'ai donnée à toutes ces figures, en les rapportant à la fable d'Hippolite. Au reste, il n'y a souvent aucune correspondence entre les sujets peints sur les faces du même vase.

blable à celle de la statue qu'on le compare avec la pl. XLIV, pag. 316.

B. III, *num.* 6. Ce groupe est pris dans le bas-relief que l'on trouve pl. LXXI de l'*Admiranda*. C'est un Bacchus barbu, ou Bacchus Indien comme l'appellent les mythologues. Il est accompagné par des Faunes et des Silènes, et il se fait ôter par un Faune ses chaussures, *crepidae*, pour s'asseoir sur le lit préparé pour le banquet. Les antiquaires modernes qui ne se donnent pas la peine d'observer, ne faisant nulle attention à tous les attributs Bacchiques de son cortège, en ont fait le Trimalcion de Pétrone Arbiter. D'autres écrivains anciens, également inconséquens, ont suivi la même erreur, et en ont fait un Sardanapale, que son goût pour les plaisirs et la mollesse a rendu fameux. Quoiqu'il en soit, le rapport qui existe entre ce Bacchus et notre statue, qui porte l'épigraphe CAPΔΑΝΑΠΑΛΛΟC, paraît avec évidence au premier coup-d'œil. V. la pl. XLI, pag. 257.

B. IV, *num.* 7. Voici le bas-relief du Musée Carpegna, maintenant au Vatican; il fut expliqué par Buonarroti (*Osservazioni sopra i medaglioni, ec.*, dans le *Triomphe de Bacchus*, p. 447), et nous en avons donné nouvellement une explication à la pl. XXVI, n. 3, p. 194. Le présent dessin, moins élégant que celui de Santi Bartoli, est une copie plus fidelle de l'original. J'ai donné les motifs qui me font y

reconnaître un célèbre acteur tragique. Il n'est pas encore suffisant de rappeler, à l'appui de cette opinion, les combats de talent que se livraient les acteurs, et les honneurs qu'on accordait à ceux qui surpassaient leurs rivaux, mais il faut bien plutôt citer une inscription inédite, trouvée il y a peu d'années dans la *ville* Moroni, près de la porte S. Sébastien, et qui est aujourd'hui dans le Musée Pie-Clémentin; la voici:

ΠΟΠΛΙΟΣ · ΣΕΞΤΙ
ΛΙΟΣ · ΠΟΠΛΙΟΥ
ΥΙΟΣ · ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ
ΤΡΑΓΩΔΟΣ · ΑΝΙΚΗΤΟΣ

C'est-à-dire : *Publius Sextilius Publii filius Demetrius Tragoedus invictus.*
Et ce bas-relief représente un pareil *acteur tragique vainqueur.*

B. V, *num.* 8 et 9. On voit, sous ces deux numéros, deux images de Bacchus barbu. La figure qui est seule, est gravée sur une topase précieuse qui a appartenu au Musée Carpegna, qui est à présent à celui du Vatican, et publiée par Buonarroti (*Osservaz. sopra i medaglioni, ec.*, p. 440). Elle représente Bacchus barbu, vêtu d'une tunique, ou plutôt de la *stola* des femmes, comme le prétendu Sardanapale, auquel il ressemble même par le profil du visage et par l'ajustement de ses cheveux. Il tient dans sa main le *cantharus*, comme l'a le Bacchus

barbu de la cassette de Cipsele, v. 19, décrite par Pausanias. Quelqu'uns ont appelé ces sortes de figures des prêtres de Bacchus, et le camée dessiné n. 8 prouve qu'elles représentent la divinité elle-même. On voit la même figure dans la gravure décrite, placée sur une base et sous un arbre, à laquelle un Faune et une Bacchante préparent le sacrifice d'une chèvre. Ce camée d'un travail admirable appartient au cabinet du prince Stanislas Poniatowscki.

Deux figures semblables se trouvent dans le Musée Odescalchi au n. 17 et 18; elles sont gravées sur deux pierres. Celle du n. 18 paraît une copie en profil de notre Sardanapale, tant dans la masse de la draperie dont il est couvert, que dans la disposition des membres. Le P. Galeotti les a expliquées, et les appella des prêtres de Bacchus. Qelquefois ces sortes de figures ont le *modius* sur la tête. Le bel hermès de Bacchus barbu de la *ville* Negroni, aujourd'hui appartenant à M. Jengkins, avait cet attribut: on le voit aussi à deux figures semblables sur le beau sarcophage, représentant une Bacchanale, qui est dans la galerie de S. E. le cardinal Casali.

B. VI, *num.* 10. Cette statue curieuse de Didon, dont nous avons parlé à la pl. XL, pag. 255, est dans le palais Barberini, où on lui donne le nom d'Ariane. Les pieds sont antiques; l'un est chaussé, l'autre nu: et à ces signes j'ai pu la reconnaître pour Didon. Le

poignard a été ajouté dans le dessin. La ressemblanee parfaite qu'elle a avee notre statue est évidente.

B. VII, *num.* 11 et 12. J'ai placé sous ces deux numéros les deux diverses médailles de Tarsos, qui nous offrent la figure de Sardanapale, telle qu'on la voit à Anchialos, ville ruinée de la Cilicie, près de Tarsos; eette figure est seulptée sur son tombeau. On peut alors découvrir le peu de ressemblanee qu'elle a avec la statue appelée Sardanspsle.

Il est utile d'appuyer l'explication que l'on donne à ces empreintes, comme représentant ee roi fameux, explication produite par Beger (*Thesaur. Brandeburg.*, tom. I, pag. 507), et révoquée en doute par Gronovius (*in Arrian de expedit. Alexandri*, liv. II, ch. 5). En outre du geste de la figure qui a une main élevée, geste qui s'accorde avec la description que donnent Strabon (liv. XIV), Suidas (dans Σαρδανάπαλος et dans Ὀχένο), et Athénée (liv. XII, 7), de l'image de Sardanapale à Anchialos, lequel avait la main ainsi élevée comme voulant faire un claquement de ses doigts: on doit observer que tous les écrivains qui parlent de cette figure, s'accordent à dire qu'elle fut sculptée sur le tombeau même de Sardanapale. Voici qu'une des deux médailles nous l'indique précisément, sculptée sur la face d'une pyramide, forme adoptée pour les tombeaux. De plus, Strabon nous ap-

prend que ce n'était pas une statue, comme on le croit communément, mais un bas-relief, *τύπος λίθινος* (Strabon, l. cité, et Athénée XII, 7), et la médaille du n. 12 nous la montre aussi en bas-relief. Finalement Suidas dans 'Ογχέρω nous décrit le Sardanapale de ce monument vêtu à la manière des Lydiens, et en robe courte (*ἀνεζωσμένον Λυδιστί*): la figure des médailles, que l'on prétend être Sardanapale, est aussi en tunique courte; elle est en ceci très-différente de notre statue, et précisément avec l'habillement Phrygien, qui ne se distingue pas de celui des Lydiens. Nous voyons un carquois à la figure des médailles; et les rois d'Assyrie se représentaient avec le carquois, d'où Juvenal a donné à Sémiramis l'épithète de *pharetrata*.

En admettant donc que le type de ces médailles de Tarsos nous représente Sardanapale, la différence qu'il y a entre notre statue est trop grande pour y reconnaître un même sujet. (V. la pl. XLI, pag. 257). Le Sardanapale des médailles est sans barbe, notre statue a de la barbe; le Sardanapale des médailles est en tunique courte, la statue est parée de la tunique longue, *talaris*, très-ample. L'un et l'autre pouvaient avoir le même geste, et quelque attribut Bacchique pareil, qui auront été la cause de l'erreur anciennement commise par celui qui a gravé sur notre Bacchus barbu le nom de Sardanapale.

Néanmoins Winckelmann, qui a parlé d'un

autre Sardanapale, point efféminé, n'annonçant pas la mollesse, au contraire, guerrier audacieux, a cru retrouver dans la statue le même que ce dernier, et il n'a pas observé que ceux qui veulent distinguer plusieurs Sardanapales, voyent justement dans celui-ci la figure d'Anchialos, qui est très-différente de notre statue.

Quant à la multiplicité des Sardanapales, elle ne prend son origine, sans doute, que dsns l'obscurité et l'inexactitude des notices que les Grecs avaient sur l'histoire des Rois de l'Orient. Ils ont su que l'une des grandes révolutions de l'empire Assyrien avait eu lieu sous Sardanapale; ils auront confondu ces révolutions, et ils ont toujours donné le nom de Sardanapale au roi qui en fut la victime, sans faire attention qu'il y eut une grande distance entre l'époque de la première et de la seconde de ces révolutions.

Les académiciens français qui ont prétendu prouver que le Sardanapale, dont le tombeau se voyait près d'Anchialos, était un autre que le dernier roi de Ninive, se fondent précisément sur le sépulcre de ce roi, qui se trouvant dans la Cilicie, ne pouvait renfermer les cendres d'un corps brûlé à Ninive. Ce raisonnement est peu solide; car le monument élevé à Anchialos, dans la Cilicie, pouvait n'être qu'un cénotaphe; d'autant plus que Strabon, Arrien et Suidas se servent seulement du mot *μνῆμα*, *monumentum*, et non pas du mot *τάφος*, *sepul-*

crum. Et d'ailleurs nous avons beaucoup d'exemples de sépulcres d'hommes célèbres, dans lesquels ils ne pouvaient pas certainement être ensevelis, soit parce que cela eût été en contradiction avec l'histoire, soit parce que l'on voyait dans différens lieux, et même très-éloignés les uns des autres, le sépulcre du même héros. Denis d'Halicarnasse parle de plusieurs sépulcres d'Enée, tous faux; et Pausanias nous découvre la même imposture dans beaucoup de monumens de ce genre pour des héros grecs; ce qui est une preuve suffisante de notre explication.

Les habitans d'Anchialos auront érigé un cénotaphe à Sardanapale, parce que cette ville, ainsi que Tarsos sa voisine, avait été réconstruite par ce monarque. L'inscription placée dessus, était ou copiée de celle du sépulcre de Sardanapale à Ninive, dont parle Amyntas dans Athénée XII, 7, ou elle avait été composée exprès par quelque littérateur Assyrien, nation qui gouvernait la Cilicie; et il la rédigea d'une manière relative aux maximes et à la mollesse de ce roi fameux, dont, après tant de siècles, et malgré l'opinion générale de toute l'antiquité, la morale fut défendue par plusieurs célèbres littérateurs français MM. Fourmont, Bouhier (*Disert. sur Sardanapale*, après le commentaire de cet écrivain sur les Tusculanes de Cicéron), Freret (*Mém. de l'acad. des inscript.*, tom. IV in-4.°), de Brosses (*Mém. id.*, tom. XXI in

4.°) et aussi M. de Guignes (*Mém. id.*, t. XXXIV in-4.°), comme si c'était une chose extraordinaire qu'un despote de l'Asie eût fait des plaisirs sa principale occupation.

La première des deux médailles est prise dans Beger (*Tesaur. Brandeburg*, l. c.), la seconde est copiée du même livre, après l'avoir cependant comparée avec deux médailles presque pareilles, que l'on trouve chez M. Onorato Caetani, et qui font partie de la suite des médailles antiques qui représentent des édifices, et qui servent d'éclaircissement pour l'histoire de l'architecture, recueillie par ce savant prélat.

FIN DU TOME SECOND.

PLANCHES

CONTENUES

DANS LE TOME PREMIER.

Pl. 25. Urenie assise
» 26. Calliope
» 27. Mnémosine
» 28. Le Sommeil
» 29. Diene
» 30. Diane chasseresse
» 31. Diane d'Ephèse
» 32. Neptune
» 33. Triton, ou Centeure marin
» 34. Triton
» 35. Nimphe Appia
» 36. Fleuve
» 37. Nil
» 38. Tibre
» 39. Cybèle
» 40. Cérès
» 41. Bacchus et Feune
» 42. Bacchus conché
» 43. Bacchus
» 44. Ariane
» 45. Silène
» 46. Faune
» 47. Faune avec une oûtre
» 48. Faune et Satyre
» 49. Satyre et Nymphe
» 50. Priape
» 51. Centaure
» A. I. 1. Proserpine *Reducens*. 2. Esculepe et Vénus
» A. II. 3. Vénus Gnidienne. 4. Junon et Mars-enfent
» A. III. 5. Morphée. 6. Discobole
» A. IV. 7. Tydée. 8. Pluton
» A. V. 9. Néron Citharède. 10. Apollon Peletin
» A. VI. 11. Rosace, avec le grenouille, le lézard, et l'abeille
» A. VII. 12. Mercure
» A. VIII. 13. Médaille de Vitellius. 14. de Vespasien. 15. de Domitien.

» A. IX. 16. Médaille de Trajan. 17. d'Adrien. 18. de Matidie
» A. X. 19. Petit temple de Vénus de Paphos
» B. 1. Apothéose d'Homère
» B. 2. Face d'un Sarcophage qui représente les Muses

PLANCHES
CONTENUES
DANS LE SECOND TOME.

Pl. 29. Bacchus demi-figure
» 30. Faune
» 31. Adonis (dit le Nercisse)
» 32. Adonis
» 33. Persée.
» 34. Méléegre
» 35. Ganimède
» 36. Genimède
» 37. Pâris
» 38. Amezone
» 39. Laocoon
» 40. Didon
» 41. Serdanapale
» 42. Alcibiade
» 43. Phocion
» 44. Cléopetre
» 45. Auguste vêtu de la toge
» 46. Auguste voilé
» 47. Livie sous la figure de la Piété.
» 48. Domitie sous le figure de Diane
» 49. Adrien sous la figure de Mars
» 50. Lucius Verus
» 51. Julie Soémia sous la figure de Vénus
» 52. Sallustia sous la figure de Vénus
» A. I. 1. Hercule et Télèphe avec une biche. 2. Hercule avec une femme.
» A. II. 3. Repos d'Hercule. 4. Hercule et Télèphe
» A. III. 5. Némésis
» A. IV. 7. Némésis
» A. V. 6. Prêtre Égyptien sous la figure d'Horus. 8. Hiéroglyphes Égyptiens
» A. VI. 9. Pluton. 10. Isis Thesmophore
» A. VII. 11. *Modius* appartenent à Pluton. 12. Junon Lanuvinienne. 13. Tête de Mélicerte ou de Portumne
» B. I. 1. 2. 3. 4. Vase de terre de le gelerie du Grand Duc de Florence

P. B. II. 5. Bacchus et Ariane
» B. III. 6. Bacchus barbu
» B. IV. 7. Acteur tragique
» B. V. 8. Bacchus barbu avec un Faune et une Bacchante qui lui préparent le sacrifice d' une chèvre. 9. Bacchus barbu avec le *Cantare*
» B. VI. 10. Didon
» B. VII. 11. 12. Sardanapale.



PLUTONE
Pluton





DANAIDE

Danaïde



ESCULAPIO ED IGIA

Esculape et Hygie.



ERCOLE COL CORNUCOPIA

Hercule avec une Corne d'abondance



ERCOLE CHE RAPISCE IL TRIPODE

Hercule enlevant un Trépied



ERCOLE CO' CAVALLI DI DIOMEDE

Hercule avec les Chevaux de Dioméde



ERCOLE CHE ABBATTE GERIONE

Hercule tuant Géryon



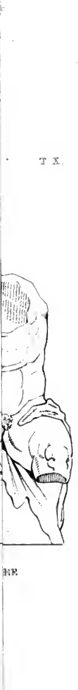
ERCOLE DOMATORE DEL CERBERO

Hercule domptant Cerbère



ERCOLE E TELEFO

Hercule et Téléphe.


T X.
RE



VITTORIA

La Victoire



FORTUNA
La Fortune



NEMESI

Némésis



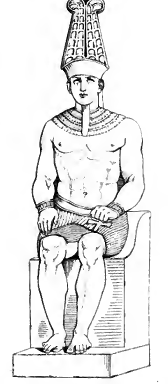
PUDICIZIA

La Pudeur

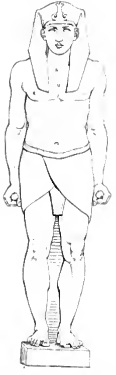


ROMA

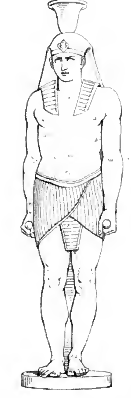
Rome



SIMULACRO EGIZIO SEDENTE
Simulacre Egyptien assis



IDOLO EGIZIO
Idole Égyptienne



STATUA EGIZIA DI GRANITO ROSSO

Statue Egyptiene de granit rouge



MITRA
(Mithra



GIUNONE

Junon.



GIUNONE LANUVINA

Junon Lanuvina.



VENERE VINCITRICE

Vénus Victorieuse



MINERVA.
Minerve.



CLIO

Clio



EUTERPE

Euterpe



MELPOMENE

Melpomène



CERERE

Cérès



BACCO

Bacchus



BACCO MEZZA FIGURA
Bacchus demie figure



FAUNO

Faune



ADONE

Adonis



ADONE

Adonis



PERSEO
Persée.



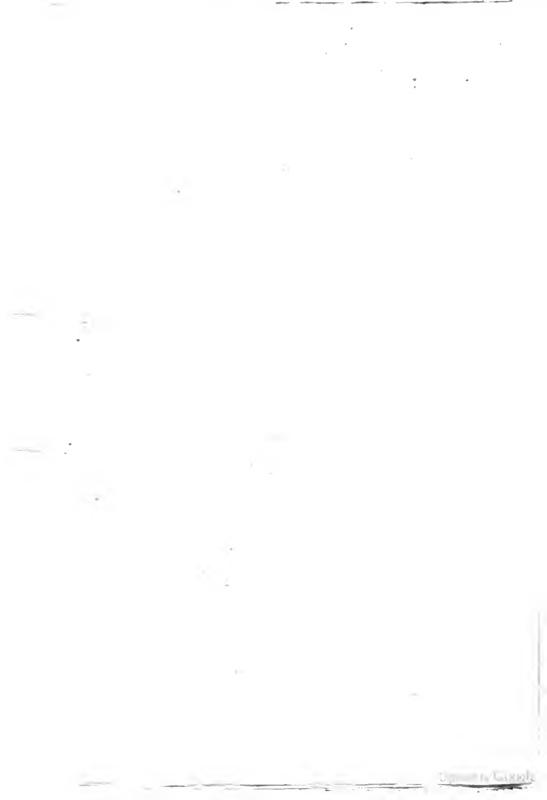
MELEAGRO.

Méléagre



GANIMEDE.

Ganimède





GANIMEDE.

Ganimède



PARIDE.
Paris.



AMAZONE.

Amazone



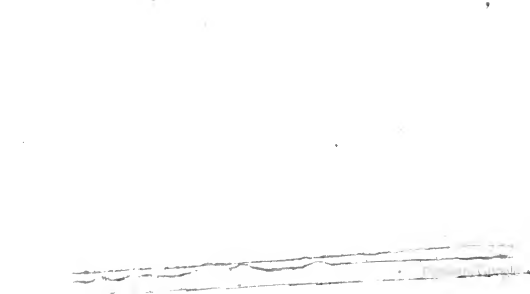
LAOCOONTE.

Laocoon.



DIDONE.

Didon.





SARDANAPALO.

Sardanapale



ALCIBIADE

Alcibiade



FOCIONE
Phocion



CLEOPATRA | *Cleopatre*





AUGUSTO TOGATO
Auguste vêtu de la Toge



AUGUSTO VELATO

Auguste Voilé



PIETÀ

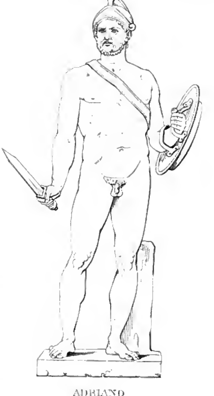
Pietà



DOMIZIA IN FORMA DI DIANA

Domitia en Diane





ADRIANO
Adrien.





LUCIO VERO.
Lucius Verus



GIULIA SOEMIA

Julie Soemia



SALUSTIA BARBIA URBIANA

Salustia Barbia Urbiana.

1



2



3



4





T a. III

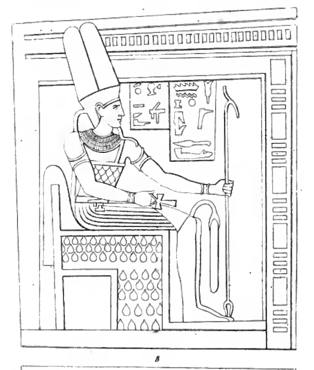






T. a IV





8



9

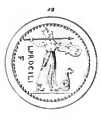


10








L. PROCILI
F




Mus Vol. 2
T 6 I


3


6

7



8



9



10



11



12

